شعر أبي نواس

قراءة أسلوبية

المجلس الأعلى للثقافة

عبد الناصر حسن محمد



"شعر أبي نواس"
قراءة أسلوبية

عبد الناصر حسن محمد

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

محمد، عبد الناصر حسن
شعر أبى نواس : قراءة أسلوبية/عبد الناصر حسن محمد
القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، ط ١ - ٢٠٠٩
٣٥٢ ص ، ٢٤ سم
١ - الشعر العربى - تاريخ النقد
٢ - الشعر العربى - تاريخ - العصر العباسى الأول
٣ - أبو نواس، الحسن بن هانئ بن عبد الأول صباح، ٧٦٣-٨١٤
(أ) العنوان ٨١١,٠٠٩

رقم الإيداع ٥٦٦٤/ ٢٠٠٩
الترقيم الدولى : I.S.B.N 978- 977- 479 - 104 - 8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084

إهـــداء

إلى شمس وثلاث لآلئ، على

نبضهم ينتظم إيقاع حياتي

مقدمة

يعتمد البحث الأدبي المعاصر على لغة النص بوصفها المادة الملموسة التي يستطيع الدارس من خلالها إدراك العمل الأدبي وتحليله ودراسته، حيث تعد لغة الأديب وسيلة فعالة للكشف عن عالمه الحقيقي، ذلك العالم الذي يموج بداخلها ويتبدَّى من خلالها.

وفي ظل مجموعة من المقولات النقدية التي تحتاج إلى إعادة النظر تبقى الحاجة الماسة لدراسة الشعر العربي القديم مرة أخرى.

فمع استحكام عمود الشعر العربي في النقد والبلاغة القديمين، ومع الإيمان بفكرة الأغراض الشعرية، وكون البيت الشعري وحدة بناء القصيدة. هذا فضلاً عن عدم الأخذ بفكرة التطور في الدلالة اللفظية، وثبات المعنى للكلمات على ما كانت عليه، مع كل ذلك تصبح دراسة شعر أبي نواس أو غيره من خلال منظور فني معاصر عملاً ضروريًا.

لماذا أبو نواس دون غيره؟

إن هناك أسبابًا عديدة لذلك لا يتسع المقام لذكرها، لكننا نستطيع أن نلخص الجوهريّ فيها في سببين أساسيين:

الأول: أن شعر أبي نواس – على المستوى الفلسفي – يجيب عن ضرورة ملحة هي ضرورة السعي إلى أقاصي الكيان البشري، والعيش في حالات روحية نادرة حيث يتلاقى الزمان بالأبدية في تجربة تعدُّ من أندر التجارب التي تسبر أغوار الإنسان العميقة وتستكنه مراميها الأُخرى. إن شعر

أبي نواس، يعد – إلى حد بعيد – ظاهرة فنية فريدة من نوعها تقع على حافة تفصل بين مرحلتين ثقافيتين وحضاريتين، تمثلان حجر الزاوية في تطور الأدب العربي القديم، حيث يتجسد في شعره عناصر فنية وموضوعيه تتحد في عموميتها وتختلف في تفاصيلها، فتتلاحم عناصر الاتباع والإبداع في نسيج متكامل.

وإذا كان لبعض الدراسات الحديثة من جهد في تقييم شعر أبي نواس فإنها – على الرغم من جدتها وطرافتها – تقوم على العناية بالجوانب التاريخية تارة، والجوانب الموضوعية تارة أخرى، مهملة بذلك جوهر العمل الإبداعي، أعنى أداته بوصف الأدب نشاطًا إنسانيًا يتبدَّى من خلال لغته.

من أجل هذا تقوم هذه الدراسة الأسلوبية على استخلاص ما في النصوص الشعرية من خصائص لغوية وتعبيرية، تكشف عن رموزها الموضوعية.

وذلك من خلال نظرة فنية معاصرة متحررة من بعض القيود النقدية القديمة، تلك التي حالت – في كثير من الأحيان – دون تذوق هذا الشعر تذوقًا دلاليًا وفنيًا في آن واحد.

وتعتمد هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي عبر الإحصاء الدقيق وعبر كثير من أدواته الإجرائية المختارة في رصد الخصائص الفنية والدلالية في شعر أبي نواس.

كما كان للمنهج البنيوي في مقولاته الأساسية أثر لا يمكن الاستغناء عنه خصوصًا فيما يتعلق بمفهوم البنية وتحولاتها وما تقوم عليه من فكرة النظام أو النسق الذي يحكم العلاقة بين المكونات الصغرى للنص من ناحية، والنسق الأكبر الذي يحكم العلاقة بين النسق الفردي والنسق العام للنوع.

المقصود هنا البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم يمكنُ من إدراكها في أوضاعها الدالة سواء على مستوى بنية الحقل الدلالي داخل القصيدة، أو على مستوى بنية القصيدة أو على مستوى الأعمال الكاملة لأبي نواس.

ولم يكن بمحض الصدفة أن نجد الجزء الأول من هذه الدراسة منصبًا على البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس، وإنما يرجع ذلك إلى اعتمادنا على أن العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر والذي يعدل ويكيف بقية العناصر، ويمارس بالتالي تأثيرًا حاسمًا على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية هو النموذج الخاص بالإيقاع.

فالإيقاع بوصفه التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته.

وحين ندرس موسيقى الشعر نجد أنفسنا مضطرين - بغرض الدراسة - أن نفصل بين موسيقى الإطار الخارجي فيما يعرف بموسيقى الوزن والقافية، وبين ما يسمى الحشو أو موسيقى الإطار الداخلي.

وقد تمت دراسة النوع الأول - تحت عنوان مستقل - بالاعتماد على الإحصاء الدقيق للظواهر الموسيقية المختلفة بوصفه مؤشرًا على تواتر بعض هذه الظواهر بعيدًا عن المقولات العروضية المألوفة.

كما تمت دراسة النوع الآخر من خلال مؤشرات تقنية تعتمد التأثير الإيقاعي أساسًا لها مثل التكرار اللفظي، وما يندرج تحته من تشكيلات صوتية مطوعة، مثل تكرار الصوت المفرد أو الحرف - تكرار اللفظ المفرد - تكرار الجملة الشعرية.

وكذلك ما ينطوي عليه الجناس، والسجع، ورد الأعجاز على الصدور وغيرها من المحسنات البديعية التي تدعم الجوانب الموسيقية في الشعر من طبيعة تكرارية ذات إيقاعات متناغمة.

أما الجزء الثاني من الدراسة فلقد اهتممت فيه بدراسة شرائح المعنى للقصيدة في إطار البنية الدلالية الكلية لها، وذلك للكشف عن العلاقة الوثيقة بين محاورها الدلالية المختلفة.

وهي فرضية يمثل نجاحها تحديًا لما شاع في التراث العربي النقدي من التعامل مع أبيات القصيدة بشكل منفصل حين نظروا إلى ما أسموه أمدح بيت، وأهجى بيت...

ومن ناحية أخرى فإن فرضيتنا هنا تتناقض مع مقولة الأغراض الشعرية المتباعدة المعاني في القصيدة العربية القديمة.

ولا يمكـــن لدارس شعـــر أبي نواس أن يغفـــل دراسة الصـــورة فنيًا في شعـــره، لذلك عرضت لصور أبي نواس الشعرية عبر دراسة معجمية في الوقت نفسه، على أساس أن الصورة الشعرية تتمثل في نهاية الأمر من خلال العلاقة التي يجريها الشاعر في لغة القصيدة عبر ألفاظها وبين تراكيب لغتها الشعرية.

وفي نهاية الأمر تظل دراستنا لأبي نواس دراسة لا تدعي إغلاق النص، فالنص دائمًا أفق مفتوح من التصورات والتأويلات التي لا تقف عند تفسير بعينه، فالدال مراوغ دائمًا مهما حاولنا الإمساك به.

كما أن قراءة النص الشعري تظل فيها من المساءلة ما يستحث الهمم، ويستنهض الفكر للكشف عن كنوزها التي يختلف النظر إليها باختلاف الآراء واختلاف زمن القراءة وسياقها حتى عند المؤلف الواحد.

القاهرة ١٩٩٠

الباب الأول

البنية الإيقاعية

تمهيد

مما لا جدال فيه أن فن الشعر يمتاز عن غيره من فنون القول بموسيقيته وإيقاعه، فتعد موسيقى الشعر واحدة من أهم عناصر التشكيل الفني خطرًا في بناء القصيدة.

غير أن هذا العنصر المهم لم ينل حظًا كافيًا من الاهتمام عبر تاريخ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى النصف الثاني من القرن العشرين على وجه التقريب.

منذ أن وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي القوانين الأساسية لأوزان الشعر في القرن الثاني الهجري، ومنذ أن تبعه بعض البلاغيين في دراسة بعض الظواهر الصوتية المؤدية إلى التنافر أو الانسجام في أبيات الشعر، لم يُضَف إلى ذلك جديد سوى بعض الشروح والتعليقات.

ومع بداية النصف الآخر من هذا القرن ظهرت اتجاهات البحث عن وظائف ما عرف بعلمي العروض والقوافي، ثم تواصلت الحركة باتجاه البحث عن فهم شامل لموسيقى الشعر العربي.

"ويعد الدكتور محمد مندور رائد أول محاولة علمية لتحليل موسيقى الشعر العربي القديم ورصد مقوماتها عن طريق سلسلة من التجارب المعملية الدقيقة التي قام بإجرائها في معمل الأصوات بباريس في أثناء وجوده في فرنسا في الفترة الواقعة ما بين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٣٩"(١).

---

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن: بين القديم والجديد "دراسات في الأدب والنقد" مكتبة الشباب ١٩٨٧، ص ١٢٤.

وقد نشر ذلك في مقال له بعنوان "**الشعر العربي: بناؤه، إنشاده، وزنه**"(١).

وقد تناول فيه قواعد الخليل مقررًا "أنَّه وإنْ يمكن من الثابت أنَّ الخليل قد وصل إلى نتائج أمكن إلى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العملية في وزن أبيات الشعر العربي كله، وحصر أوزانه كافة إلا أن قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية، ثم إنها لا تدع مجالاً لفهمنا سبب حصر تلك الأوزان على ذلك النحو، إذ ما هي العناصر التي تكون الوزن، وهل يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة؟(٢)".

وقد أخذ الدكتور مندور على الخليل بن أحمد عدم معرفته لنظام المقاطع لعدم معرفته بالعروض اليوناني، ولقد أرجع ذلك إلى سببين(٣):

الأول: عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة التي نسميها حركات الفتح والضم والكسر في صلب الكتابة العربية، بمعنى أننا نكتفي برسم الحروف الصامتة، وأما الصائتة فلا تكتب إلا الطويل منها، الألف والواو والياء".

والآخر: هو أن اللغة العربية كغيرها من اللغات السامية تغلب فيها الحروف الصامتة وتلك الحروف يقع معها عادة الوقف، أي السكون، ولهذا لاح للخليل أن التتابع إنما يقع في الحركات والسكنات.

ثم يخلص إلى نتيجة محددة تتمثل في أن قصور عروض الخليل لا ينبغي أن يحجب عنا أن المقطع الصوتي هو وحدة الكلام.

---

(١) د. شكري محمد عياد: **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة ١٩٦٧، ص ١١.
(٢) مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٤٣، ص ١٤١، نقلاً عن المرجع السابق، ص ١١.
(٣) د. محمد مندور: **في الميزان الجديد**، دار نهضة مصر، د.ت، ص ٢٢٧.

وقد ألف د./ إبراهيم أنيس كتابه "**موسيقى الشعر**" فعاب أيضًا على علم العروض التقليدي إسرافه في المصطلحات بطريقة جعلت دراسته معقدة، يصعب على الدارس استيعابها، وفوق ذلك فقد انتقد منهج الخليل وعدّه منهجًا غير مؤسس على أسس علمية صوتية يقول: "**إننا حين نحلل ما سمّاه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة: فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام** [(١)]".

وأيا ما كان الأمر فإننا نستطيع القول: إن نقد الدكتور مندور والدكتور أنيس لنظام الخليل قد بنيا على نقطتين: **أولاهما** أن العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان العربية، **والأخرى** أنه في اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني كله، شعرًا أو نثرًا في أية لغة من لغات العالم وهو نظام المقاطع"[(٢)].

فكلاهما متفق في نقد العروض الخليلي من حيث خطأ الأساس اللغوي مع اختلاف بينهما في تقدير قيمة التفاعيل حيث يرى د. أنيس أنه لا قيمة للتفاعيل وأن الأساس في التحليل يكون بالمقاطع بينما يرى د. مندور أن تقسيم العرب الشعر إلى تفاعيل كسب ثابت لا سبيل إلى نقده وهو جوهر الوزن.

ويمثل قمة حركة التطور في دراسة موسيقى الشعر العربي كتابا الدكتور شكري محمد عياد "**موسيقى الشعر العربي**"، والدكتور كمال أبو ديب "**في البنية الإيقاعية للشعر العربي**".

---

(١) د. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر** – الأنجلو المصرية، ١٩٨١، صـ ٥٣.
(٢) د. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر العربي**، ص ١٣.

أما الكتاب الأول فقد حاول فيه الدكتور شكري عياد "السير بقضية الشعر الجديد – كما تسمى – نحو مزيد من الموضوعية، بمقارنة الشعر الجديد من حيث نظامه العروضي، وبنائه الفني بالأصول المأثورة في ذلك"(١).

وربط هذا بطبيعة العمل الشعري ومكان الوزن والقافية فيه، وقد رأى أن ذلك لا يتأتى إلا من خـلال إعادة النظر في علم العـروض العـربي "**من ناحيتين:** دراسته على أساس من **علم الموسيقى وعلم الأصوات** بحيث يستوي علمًا حديثًا مساويًا لما أحرزه هذان العلمان من تقدم ... ونقله من علم معياري يضبط القواعد ويعني ببيان الصواب والخطأ إلى علم وصفي يسجل الظواهر العامة والاختلافات الجزئية من الناحية الوزنية"(٢).

ونستطيع أن نجمل ما أضافته هذه الدراسة الواعية أنها أرادت أن تصل إلى فهم أدق وأشمل لموسيقى الشعر العربي من خلال الخوض في مسائل لم يتعرض لها العروض القديم كالبحث في "الإيقاع وصلته بالوزن الشعري، وخصائص كل من الأصوات الساكنة واللينة، واختلاف المقاطع من حيث الطول والقصر، والنبر وعدم النبر"(٣). ولكنها مباحث لا بد لدارس العروض اليوم أن يكون ملمًا بها.

أما كتاب الدكتور كمال أبو ديب: "**في البنية الإيقاعية للشعر العربي**" **فهو يعد محاولة جادة للبحث** عن بديل جذري للعروض الخليلي، تقوم على أساس من النبر(٤) بدلاً من العيار الكمي للتفاعيل كأساس جوهري في نظام الخليل ومن الحق أن نشير إلى أهمية دور النبر كعامل صوتي له دوره الخطير في

---

(١) موسيقى الشعر العربي، ص: ٥.

(٢) السابق، ص ٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٦.

(٤) ويجدر بنا أن نشير إلى محاولة قد سبقت هذه المحاولة ونعني بها الدراسة الجادة التي قام بها الدكتور النويهي إلا أنها قد اعتمدت على نمط واحد من النبر هو النبر اللغـوي. د. محمـد النويهي: **قضية الشعر الجديد**" ط دار الفكر بيروت ١٩٧١.

دلالة الشعر، فهو يؤكد جزءًا من اللفظ فيترتب علـــى ذلك المعنى الذي يحمله، ثم إن زيادة الإحساس بثقل النطق قد يتواكب مع ثقل المعنى.

ولكننا على الرغم من ذلك نجد أن القوانين الأساسية للنبر في اللغة العربية هدف لم يتيسر بلوغه على نحو متفق عليه.

إن ما وصلت إليه دراسات علم اللغة بخصوص النبر يعد في مجمله ضئيلاً فهذا برجستراشر عالم اللغة الألماني يرى "**أنه لا نص نستند عليه في إجابة مسألة: كيف كانت حالة العربية الفصيحة في هذا الشأن، ومما يتضح من اللغة نفسها، ومن وزن شعرها، أن الضغط لم يوجد فيها، أو لم يكد يوجد**"(١).

أما الدكتور إبراهيم أنيس، فإنه يسلم بأنه "**ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية، كما كان ينطق بها في العصور الأولى إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء**"(٢).

وأيا ما كان الأمر فإن القانون الأساسي الذي توصل إليه د/ كمال أبو ديب يتحدد في "**أن النبر على النوى ليس ثابتًا مطلقًا، وفاعلية القانون تنبع من الحقيقة الأولى في الشعر العربي: وهي أن الإيقاع يتخذ شكله من علاقات التتابع الأفقي بين النوى**"(٣).

ولا يمكن أن يتاح لفرضية الدكتور كمال أبو ديب أن تأخذ شكلاً نهائيًا قبل أن تتفق الدراسات الحديثة حول الإحساس بالنبر فيعترف الدكتور كمال بذلك فيقول: "**قد يكون إحساسي بالنبر نفسه أمرًا يشك في سلامته، ولا يبقى إلا اللجوء**

---

(١) نقلاً عن د. رمضان عبد التواب: **المدخل إلى علم اللغة**، الخانجي، ١٩٨٠، ص١٠٦.
(٢) د. إبراهيم أنيس "**الأصوات اللغوية**" القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٠٤.
(٣) د. كمال أبو ديب "**في البنية الإيقاعية للشعر العربي**" دار العلم للملايين، بيـروت، ١٩٨١، ص ٣٣٣.

إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة فأكثر كمالاً، من القضايا التي تحيرني مثلاً نبر الكلمة من الشكل (٥٠٠٥٠٠) إنَّ قراءتي لها تتأرجح بين (٥٠٠ × ٥٠٠) وبين (٥٠٠ × ٥٠) ولا شك أنَّ عياد وأنيس -- واللهجة المصرية – ينبرونها (٥٠٠ × ٥٠)"(١).

وكل ما يمكن أن نستفيد منه في هذه الدراسة ما اتفق عليه الباحثون من أنَّ النبر يقع على الوتد المجموع بصفة عامة.

استفادة من العرض الموجز السابق يحاول الباحث أن يدرس الموسيقى في شعر أبي نواس مع اعتبار أمرين مهمين:

الأول: عدم إهمال نظام المقاطع الصوتية على أساس أن المقطع الصوتي هو وحدة الكلام.

والآخر: عدم دراسة النبر الشعري إلا في إطار ضيق نطمئن إلى نتائجه ذلك ما خلص إليه الباحثون باتفاق على أن النبر يقع على الوتد المجموع من التفعيلة الشعرية.

وسيبني الباحث دراسته للموسيقى في شعر أبي نواس على إطارين عامين يحكمان البنية الإيقاعية هما:

الأول: إطار الوزن والقافية ويتناول البحور المستخدمة بالاعتماد على كم المقاطع من خلال تقسيمها إلى خمس مجموعات ثم التعرف على نسب التواتر لكل بحر، وكذلك دراسة القافية بالاعتماد على حروف الروي وكل ذلك من خلال منهج إحصائي يهدف إلى توصيف الإيقاع في شعر

---

(١) **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ص ٣٣.

أبي نواس توصيفًا كميًا دقيقًا لا يعتمد على الآراء غير المدعمة بالإحصاء.

والآخر: إطار موسيقى الحشو بوحداتها اللغوية وتشكيلاتها الصوتية المتنوعة. ويشمل ذلك ألوانًا مختلفة من البديع كالتكرار اللفظي وما يندرج تحته من ألوان تكرار للحرف وللألفاظ وللجملة الشعرية، وما يشمل الجناس ورد الأعجاز على الصدور.

وبذلك تكتمل الأطر الخارجية والداخلية لعنصر الموسيقى في قصيدة الشعر على أن أهمية العنصر الموسيقي في الشعر ليست قائمة بذاتها.

إنَّما يظهر أثرها في اتحادها مع باقي عناصر الشعر، ذلك أنَّ "**الوزن المجرد لا يعطي لونًا بعينه من الموسيقى فهو نغمات صوتية تبقى فارغة من المعنى إذا لم تتحد بقية عناصر النص اتحادًا عضويًا**"(١).

---

(١) د. عبد الفتاح صالح نافع: "**عضوية الموسيقى في النص الشعري**" مكتبة المنار، الأردن، ط ١٩٨٥م، ص: ٨٦.

الفصل الأول

بنية الأوزان والقوافي

إذا سلمنا بأن الموسيقى جوهر تستمد منه كل العناصر الفنية المشكلة لتجربة الشعر كيانها فيتحول البناء الشعري بدونها إلى أنقاض نثرية غير مشحونة روحيًا أو عاطفيًا فإنها هي "**التي تمكن ألفاظ الشعر من تعدي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يجاور حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة**"(١).

وموسيقى الشعر – كما هو معروف تنقسم إلى نوعين يكمل أحدهما الآخر، هما:

الأول: "الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تجمل لغته في انتظام متلائم وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القدم على تسميته بالوزن وهو الذي يميز هذه اللغة – عن غيرها – بالكثير من الخصوصية التي يتميز بها الشعر – عن غيره – من الأنواع الأدبية. وإلى جانب الوزن تمثل القافية في الشعر العربي ركيزة أساسية من ركائز الموسيقى الشعرية"(٢).

أما الآخر: "فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف فتأتي التجربة في نسق منتظم لا نتوء فيه ولا قصور، وهو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية(٣)" أو موسيقى الحشو.

والآن نحاول أن نتعرف على البحور الشعرية التي استخدمها أبو نواس ومدى تواترها في شعره.

تنقسم بحور الشعر إلى خمس مجموعات نظرية، وذلك بالاعتماد على عدد المقاطع المكونة لكل مجموعة.

---

(١) د. محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧١، ص ٣١، د. محمد مندور: **الأدب وفنونه**، نهضة مصر ص٩٠.

(٢) د. يسري العزب: **القصيدة الرومانسية في مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٤٠.

(٣) المرجع السابق، ص ١٤١.

أولاً: مجموعة الكامل والوافر: والتي يقوم كل بحر منها على ثلاثين مقطعًا.

ثانيًا: مجموعة الطويل والمديد والبسيط: والتي يقوم كل بحر منها على ثمانية وعشرين مقطعًا.

ثالثًا: مجموعة المتقارب والرجز: والتي يقوم كل بحر منها على أربعة وعشرين مقطعًا.

رابعًا: مجموعة الرمل والخفيف والسريع والمنسرح: والتي يقوم كل بحر منها على اثنين وعشرين مقطعًا.

خامسًا: مجموعة المجتث والهزج: والتي يقوم كل بحر منها على ستة عشر مقطعًا.

ونتناول مجموعة الكامل والوافر.

(أ) بحر الكامل:

وهو من دائرة الخليل الثانية التي يسميها المؤلف، وهو بحر – كما نعلم – من الأبحر الصافية موحدة التفعيلة، ويتركب من تكرير (متفاعلن) ب ب – ب – ست مرات في كل بيت "**وهي تفعيلة قافزة خافتة الإيقاع**"(١).

وقد استخدم هذا البحر قديمًا تامًا ومجزوءًا، وقد استعمله أبو نواس في صورتيه: التامة والمجزوءة، وإن غلبت عليه نسبة استخدامه تامًا على نسبة استخدامه مجزوءًا بما يزيد على الضعف، وقد استخدمه تامًا نحو (٨٤) مرة بينما استخدمه مجزوءًا (٣٣) مرة، ويلاحظ أن الشاعر قد أقام عليه ١١٧ قصيدة ومقطوعة من جملة ما جاء بالديوان وهو (١٠٠٨) مقطوعات وقصائد، وعلى ذلك فنسبة اتجاه الشاعر إلى هذا البحر تقدر بـــ ١١,٦%.

---

(١) د. عوني عبد الرءوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، الخانجي، ١٩٧٦، ص١٤٤.

وإذا كان عدد أبيات الديوان ٧٧٢٧ بيتًا، وعدد الأبيات التي جاءت من بحر الكامل ٨٣٩ بيتًا فإنَّ نسبة طول نفس الشاعر في استخدامه لهذا البحر ١١,٨%، وعلى هذا فمعدل أبيات القصيدة منه ١٢ بيتًا، وهي نسبة متوافقة مع نسبة عدد مرات الاستخدام.

ومن ينظر في علاقة الأغراض الشعرية بالبحور يلاحظ أن هناك موضوعات بعينها قد آثر الشاعر استخدام بحر الكامل فيها، على حين أن هناك موضوعات قد قل استخدام الشاعر لهذا البحر فيها، فقد غلبت موضوعات الخمر والغزل بصفة خاصة على استخدام الشاعر لهذا البحر، ويأتي في المرتبة الثانية المديح ثم تأتي الأغراض تباعًا على النحو التالي: الهجاء ثم الرثاء، والعتاب والزهد في مرتبة واحدة.

(ب) بحر الوافر :

وهذا البحر من نفس الدائرة سالفة الذكر وأعني دائرة المؤتلف، مثله في ذلك مثل الكامل، لأن بحريهما مكونان من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات في البيت؛ لذلك فهو من الأبحر الصافية أي موحدة التفعيلة، وقد استخدم قديمًا في صورتيه التامة والمجزوءة. وعدد الأصوات الساكنة في كل شطر من شطريه (٢١) صوتًا، وقد جعله الخليل بن أحمد أول الدائرة مقدمًا إياه على الكامل، **"لأن أوله وتد فهو أقوى من الكامل أو له فاصلة، والفاصلة سببان ثقيل وخفيف والوتد أقوى من السبب مقدم كما قدم الطويل"**[١].

---

(١) ابن جني: **العروض**، تحقيق د. حسن شاذلي فرهود، بيروت، ١٩٧٢، ص ٥٨.

وكما استخدم أبو نواس بحر الكامل في صورته: التامة والمجزوءة فقد استخدم بحر الوافر بصورتيه، إلا أن استخدامه للصورة التامة في الوافر زاد على استخدامــه مجزوءًا بنسبة كبيرة، فبينما بلغ عدد استخدامه له تامًا (١٣) مرة، فقد استخدمه مجزوءًا (١٨) مرة فقط.

وقد استخدم الشاعر هذا البحر في مظهريه (١١١) مرة أي بنسبة ١١% من جملة ما جاء بالديوان، وعلى الرغم من أنها قريبة من نسبة استخدام الشاعر لبحر الكامل إلا أن نسبة طول النفس قد ارتفعت في قصائد الوافر إذ بلغت ١٤,٠٥% أي معدل طول القصيدة يبلغ ١٤ بيتًا.

وعند ربط الأغراض الشعرية بالبحور نلاحظ أنه ما زال غرضًا: الخمر والغزل يمثلان أعلى نسبة استخدام على أن نسبة استخدام الشاعر للوافر في الغزل قد زادت عنها في بحر الكامل ثم تأتي الأغراض تباعًا على النحو التالي: الهجاء، والمديح والزهد والعتاب ولم يستخدم هذا البحر في الرثاء إلى مرتين.

مجموعة الأبحر التي تتكون من (٢٨ مقطعًا):

وتشمل هذه المجموعة: الطويل والبسيط والمــديد. ويســميها الخــليل ابن أحمد دائرة المختلف.

(أ) بحر الطويل:

ويعد هذا البحر من أكثر بحور الشعر رواجًا على ألسنة الشعراء، فقد نظم شعراء ما قبل الإسلام فيه ٤٠%[١] من قصائدهم، و"**ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن**[٢]". وقد اعتبره الخليل أول بحور دائرة المختلف، "**لأن أبحرها بها تفعيلات خماسية وسباعية**[٣]". وقد قدمه "**لأن في أوله وتدًا، وأول المديد والبسيط سبب، والوتد أقوى من السبب فوجب تقديمه عليه**[٤]". ويتكون هذا البحر من ٢٤ صوتًا ساكنًا بكل شطرة تتكون من توالى تفعيلتي: فعولن، مفاعيلن، "**يبدأ بالوتد المجموع ويفصل بينه وبين ما يليه سبب خفيف (مقطع محايد) ثم يتلو الوتد الثاني سببان خفيفان (مقطعان محايدان)**"[٥].

ومن هنا نستطيع أن ندرك "**أنّ جوهر الإيقاع وهو الوتد يعلو بالنغم أول البيت ويستمر وروده به بطريقة غير متساوية حيث إنّ الفصل بالمقاطع المحايدة ليس هو بين جواهر الإيقاع المتتالية، ويكسب البحر مباشرة بهذا قوة نغمية سريعة في أوله لورود جوهر الإيقاع في البدء مباشرة**"[٦].

فإذا عرفنا كل ذلك أدركنا كيف كان حظ هذا البحر في شعر أبي نواس من الشيـوع كبيرًا، إذ يعـد أكثر البحور استخدامًا حيث أقام الشاعر عليه (١٤٣) قصيدة ومقطوعة أي بنسبة ١٤% تقريبًا من جملة ما جاء بالديوان. وتصل نسبة طول النفس فيه ١٢,٢% أي بمعدل (١٢) بيتًا للقصيدة.

---

(١) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف**"، الخانجي، ١٩٧٦، ص١٤١ نقلا عن فايل.

(٢) د. إبراهيم أنيس "**موسيقى الشعر**"، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨١، ص ٥٩.

(٣) د. عوني عبد الرءوف: "**بدايات الشعر العربي**"، ص ١٤١.

(٤) ابن جني: **كتاب العروض**، تحقيق د/ حسن شاذلي فرهود، بيروت، ١٩٧٢، ص ٤٢.

(٥) د. عوني عبد الرءوف: "**بدايات الشعر العربي**"، ص ١٤١.

(٦) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**"، ص ١٤٢.

ويلاحظ عند ربط هذا الوزن بالأغراض الشعرية أن أكثر الموضوعات التي جاءت عليه موضوعا: الخمر والغزل، ثم يأتي بعدهما المديح فالهجاء فالرثاء ثم العتاب والزهد. وقد لوحظ ارتفاع نسبة موضوعات الخمر في هذا البحر ارتفاعًا واضحًا.

(ب) بحر البسيط:

وهو من الأبحر مزدوجة التفعيلة، (مستفعلن – فاعلن)، ويبدأ بسببين خفيفين وكأنه نثر معتاد، ثم تقفز النبرة بجوهر الإيقاع خافتة الوقع يعقبها سبب خفيف يتلوه جوهر الإيقاع في قفزة خفيفة[1].

ولم يرد بحر البسيط في شعر العرب إلا تامًا، وذلك إذا اعتبرنا أن مخلع البسيط بحر فرعي مستقل عنه. وقد استخدم أبو نواس هذا البحر في صورته التامة ١٢٢ مرة، وعلى هذا فنسبة اتجاهه إليه ١٢%. وإذا عرفنا أنَّ جملة عدد الأبيات التي جاءت في هذا البحر ٨٦٧ بيتًا فإنَّ نسبة طول نفس الشاعر فيه تقدر بـــ ١٤% ومعدل طول القصيدة ١٤ بيتًا وهو معدل مرتفع نسبيًا إذ يزيد عن معدل طول القصيدة في الطويل والكامل.

وأكثر أشعار أبي نواس من بحر البسيط إما خمرية (٥٤ مرة) أو غزلية (٤٢ مرة)، ثم تأتي باقي الأغراض تباعًا على النحو التالي: (الهجاء، المديح، والرثاء والعتاب، الزهد) وقد استخدم الشاعر مخلع البسيط (١٤) مرة جاء معظمها في غرض الخمر والغزل ثم استخدمه ثلاث مرات في الهجاء ومرتين في المديح، ولم يأت منه في أغراض الرثاء والعتاب والزهد شيء.

---

(١)عونى عبد الرءوف "بدايات الشعر العربى".

(جـ) **بحر المديد:**

وهذا ثالث البحور التي تتكون من (٢٨) مقطعًا، ويعد هذا البحر من أقل البحور التي نظم فيها القدماء حظًا حيث "**نظم فيه وفي الرمل والهزج ٣٪ فقط من شعر ما قبل الإسلام**" (١)، وقد علل العروضيون القدماء قلة النظم فيه بأنَّه بحر فيه ثقل، وواضح ما في هذا الوصف من الغموض.

وتؤكد الدراسات الصوتية الحديثة أنَّ النبر هو المسئول عن طبيعة الإيقاع وتكاد تجمع هذه الدراسات على أنَّ النبر يكون على الوتد في التفعيلة ويتبين لنا من ذلك أن النبر يقع في فاعلاتن على المقطع الحامل للوتد، ووجود هذا النبر في منتصف التفعيلة يجعلها بطيئة الإيقاع، ونستطيع أن نضيف إلى ذلك تجاورهما مع تفعيلة سريعة الإيقاع مثل فاعلن التي يقع النبر على المقطع الأخير منها، فإن تجاور هاتين التفعيلتين خلق نوعًا من عدم الانسجام والتوافق.

وأيًا ما كان الأمر فإنَّ نسبة استخدام أبي نواس لهذا البحر تعد قليلة بين الأبحـــر المكونة من ٢٨ مقطعًا، حـــيث استخدمه ١٠ مـــرات فقط، في الخمر (٤) مرات، ومع كل من الغزل والمديح مرتين، ومرة واحدة في الزهد ومرة في الطرد. وهناك أغراض لم يستخدم الشاعر هذا البحر فيها على الإطلاق مثل: الهجاء والرثاء والعتاب.

---

(١) كمال أبو ديب: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي** (دار العلم للملايـــين)، ط ١، ص ٧٤، ٧٥
– محمد مندور: **في الميزان الجديد** (دار نهضة مصر ١٩٧٧) ص ٢٣٢،
The Encyclopedia of Islam, New edition. Leiden, E. Brill, London, Lazacand. Co. 1966.

وقد كان عدد أبيات هذا البحر ١١٦ بيتًا، وعلى هذا فنسبة طول نفس الشاعر فيه تصل إلى ١١,٢% وأطول قصيدة فيه قد بلغ عدد أبياتها ٣٥ بيتًا. وهي في المديح.

مجموعة الأبحر التي تتكون من (٢٤) مقطعًا:

وتشمل هذه بحرين: الرجز والمتقارب.

(أ) الرجز:

وهو من الأبحر موحدة التفعيلة والتي جاءت في الشعر العربي في صور متعددة فقد جاء تامًا ومجزوءًا ومشطورًا ومنهوكًا.

ويتميز الرجز عن غيره من البحور بميزة خاصة تتمثل في ازدواجية استعماله، فهو من حيث كونه بحرًا عاديًا موحد القافية – كغيره من البحور – يعد قصيدة، كما أنه يستعمل كبحر خاص تجيء أبياته كلها مصرعة وهو المشهور بالرجز.

وقد وردت (٦٦) قصيدة ومقطوعة في ديوان أبي نواس من الرجز أي بنسبة ٦,٤%، وتقدر نسبة طول نفس الشاعر فيه بـــ ١٠,٢ وعلى هذا فمعدل طول القصيدة من الرجز (١٠) أبيات.

ومن اللافت* أن أبا نواس قد اختص هذا البحر بغرض معين من الأغراض الشعرية، ونعني به الطرد أو وصف رحلة الصيد، حيث استخدمه في هذا الغرض وحده (٤٩) مرة من جملة استخدامه للرجز، وهو (٦٦) مرة أي بنسبة ٧٤% تقريبًا، وهي نسبة تعد كبيرة. بينما تفرقت النسبة الباقية على

* نلاحظ أن قصائد الطرد في التراث الشعري تأتي على بحر الرجز دائمًا، ولكن أبا نواس أكثر من استخدم المشطور في هذا الغرض.

بعض الأغراض الأخرى بصورة محدودة، حيث استخدمه في كل من الغزل (٦) مرات وفي المديح (٣) مرات وفي كل من الهجاء والرثاء والخمر مرتين، وفي الزهد مرة واحدة. وإذا كانت أغراض مثل الخمر والغزل قد أخذت نصيبًا كبيرًا من نسبة الاستخدام في بحور: الطويل والكامل والوافر فقد تضاءلت نسبة استخدامها بشكل ملحوظ في بحر الرجز.

وإذا كان الرجز في الجاهلية قد ارتبط "**بالهجاء والسخرية والمزاح والنزال والطعان، وكان الشعراء المجيدون في الجاهلية يتجنبونه ولا يحاولونه، ولم يصدر عنهم إلا قليلاً**"[١]. إذا عرفنا ذلك فإنَّ أراجيز الطرد التي اشتهر بها أبو نواس تعد من الجديد في الموضوع الشعري عند استخدام إمكانات الرجز لهذا الغرض، خصوصًا الرجز المشطور.

ومن الجدير بالذكر أنَّ الشاعر قد استخدم هذا البحر بصوره المختلفة التي وردت في الشعر العربي إلا أن استخدامه للرجز بصورته المشطورة كان كثيرًا ظاهرًا، حيث استخدمه مشطورًا (٥٥) مرة بنسبة ٨٣,٣% من جملة استخدام البحر، ثم إن الشاعر استخدمه مجزوءًا (٨) مرات، ومنهوكًا مرتين.

(ب) المتقارب:

وهو بحر من الأبحر الصافية، أي التي تتكون من تكرار تفعيلة واحدة وقد جعله الخليل بالدائرة الخامسة (دائرة المتفق) "**وهو مكون من عشرين صوتًا ساكنًا بكل شطر من شطريه**"[٢].

---

(١) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**"، ص ١٠٢.
(٢) المرجع السابق، ص ١٤٥.

ولم يستعمله أبو نواس إلا تامًا وبصورة نادرة حيث أقام عليه (١٥) قصيدة ومقطوعة بنسبة ١,٤%، ومع ذلك فقد ارتفعت نسبة طول النفس فيه إلى ١٣,٦% أي أن معدل طول القصيدة (١٣) بيتًا، وبالنظر إلى الأغراض الشعرية يتضح لنا أنّ الشاعر قد استخدمه في عـــدد محدود من الأغـــراض إذ استعمله (ست) مرات في كل من الغزل والهجاء ومرتين في الخمر ومرة واحدة في الزهد.

مجموعة الرمل والخفيف والسريع والمنسرح: والتي يقوم كل بحر منها على اثنين وعشرين مقطعًا.

(أ) الرمل:

ويُعد هذا البحر من الدائرة الثالثة عند الخليل والتي يسميها دائرة المجتلب، وقد ورد في الشعر العربي تامًا ومجزوءًا، وهو من الأبحر الصافية، أي التي تتكوّن من تكرار تفعيلة واحدة (فاعلاتن) ست مرات.

وقد استعمل أبو نواس هذا البحر في صورتيه: التامة والمجزوءة، وإن لُوحظَ أنّ استخدام الشاعر له مجزوءًا قد بلغ أضعاف استخدامه له تامًا، حيث استخدمه (١٣) مرة في صورته التامة بينما استخدمه مجزوءًا (٥٩ إلى ٧٨) مرة، أي أنّ نسبة استخدامه مجزوءًا إلى نسبة استخدامه تامًا تصل إلى ٢٢%.

وبوسعنا أن نلاحظ أن الشاعر قد استخدم بحر الرمل (٧٢) مرة، أي أن نسبة اتجاهه إليه ٧,١% وهي تُعد نسبة قليلة إذا ما قُورِنت بنسبة استخدام الشاعر لبحور مثل الطويل والكامل والوافر. وعلى الرغم من ذلك فإنّ طول نفس الشاعر في هذا البحر ١٣,٦٨%، أي أن معدل طول القصيدة (١٤) بيتًا وعندما نربط بين البحر والأغراض الشعرية نجد أن غرضي الخمر والغزل عادا ليأخذا صدارة نسبة الاستخدام في هذا البحر مثله في ذلك مثل الطويل والكامل والوافر حيث جاء عدد القصائد الخمرية (٣٤) قصيدة

ومقطوعة، والغزل (١٨) قصيدة ومقطوعة، ثم الهجاء عشر مرات، والمديح أربع مرات، والزهد ثلاث مرات وجاء العتاب مرة واحدة.

ويُلاحظ كذلك أنَّ معظم ما جاء في الخمر والغزل قد أتى مجزوءًا، فقد استخدم الشاعر البحر في غرض الخـمر (٨) مرات تامًا في مقابل (٢٦) مرة مجزوءًا، وبينما استخدمه تامًا في الغزل (٣) مرات، فقد استخدمه (١٥) مرة مجـزوءًا، كما يُلاحَـظ أنَّ ما جاء في الهجاء والزهد كان كله في صورة مقطوعات.

(ب) **الخفيف**:

ويَرِدُ هذا البحر – كما تحدّثنا كتب العروض – تامًا ومجزوءًا، وهو من الأبحر مزدوجة التفعيلة "**ويُلاحَظُ أنَّ جوهرَي الإيقاع المتبادلين هنا هما الإيقاع القافز في (فاعلاتن) والإيقاع الهابط في (مستفعلن)**"[1]. وقد استعمله أبو نواس في صورتيه التامة والمجزوءة، فقد أقام عليه (٧٨) قصيدة ومقطوعة فكانت نسبة اتجاهه إليه ٧,٨٣% وهي نسبة قليلة إذا ما قُـورِنَتْ بغيرها في البحـور السابقة – على الرغم من ذلك – فإنَّ نسبة طول نفس الشاعر فيه مرتفعة إلى حد ملحوظ، إذ بلغت ١٥% أي أَنَّ معدل طول القصيدة من الخفيف ١٦ بيتًا.

على أنَّ استخدام الشـاعر لهذا البحر في صـورته التامة كان أكثر من استخـدامه مجـزوءًا بدرجة ملحوظة، فقد استخدمه تامًا (٦٥) مرة، ومجزوءًا (١٣) مرة.

وإذا نظرنا إلى الأغراض الشعرية نجد أنَّ **غرضي** : الغزل والخمر لهما الصدارة حيث استخدمه – أي الخفيف – (٢٩) مرة في الغزل، (٢٥) مرة في الخمر، ويلي ذلك الهجاء (٩) مرات، ثم المديح (٨) مرات، بالإضافة إلى

(١) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**" ص ١٥٠.

عدد من المقطوعات القليلة في باقي الأغراض طبقًا للترتيب التالي: الرثاء والعتاب والزهد.

ومن الملاحظ أنَّ استخدام الشاعر لهذا البحر في صورة المقطوعات كان غالبًا إلى حد كبير، حيث استخدمه (٦٦) مرة على شكل المقطوعة في حين لم يستخدمه في صورة القصيدة سوى (١٢) مرة فقط.

(جـ) السريع:

وهذا البحر يُعَدّ من الناحية الإيقاعية "**البحر الوحيد من البحور القديمة المختلطة الذي لا ينشأ عن أي نظام قياسيّ منتظم، ففيه تتوالى التفعيلة ذات جوهر الإيقاع الصاعد مرتين قبل أن تأتي (مفعولات) بعدها وهي ذات إيقاع هابط لما تحتويه من وتد مفروق**"[(١)].

وعلى الرغم من ذلك فقد كان حظ استخدام أبي نواس لهذا البحر وفيرًا حيث استخدمه (١١٦) مرة فكانت نسبة اتجاهه إليه ١١,٥%، ونسبة طول النفس مرتفعة حيث تصل إلى ١٧,٢٩%، أي أن معـدل القصيدة ١٧ بيتًا، وهو أعلى معدل يصل إليه طول القصيدة النواسية.

ويُلاحَظ أنّ هذا البحر من حيث توزيعه على الأغراض يعد أكثر البحور مرونة، حيث استخدمه الشاعر في جميع الأغراض الشعرية. إلاّ أنّ نسبة استخدامه في الغزل والخمر تأتي في المقدمة، حيث استخدمه (٦٠) مرة في الغزل، (٢٥) مرة في الخمر، بينما ترتفع نسبة استخدام الشاعر لهذا البحر في غرض الهجاء إلى (١٦) مرة.

---

(١) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**" ص ١٤٨.

وفي الوقت نفسه تنخفض نسبة المديح إلى (٤) مرات فقط، ويستخدم أبو نواس السريع في العتاب (٦) مرات ثم الزهد والطرد والرثاء بنسبة أقل.

(د) **المنسرح:**

وهذا آخر البحور التي تتكوّن من (٢٢) مقطعًا، وهو من الأبحر التي يشترك في تكوينها أكثر من تفعيلة، وإذا كان الشطر منه يتكوّن من مستفعلن مفعولات مستفعلن فإن مفعولات تأتي وسط تفعيلتي مستفعلن" **"والإيقاع من (مستفعلن) إيقاع صاعد. أما الإيقاع في (مفعولات) فهو إيقاع هابط بالوتد المفروق (لات) ومن ثم تتبادل الإيقاعات الصاعدة والهابطة بشطر البيت"**[1].

وقد استعمله الشـــاعر (٧٦) مرة وعلى هذا فنسبة اتجاهه إليه ٧,٥%، إلاّ أنَّ نسبة طول النفس فيه ترتفع لتصل إلى ١١,٦٤%، أي أن معدل طول القصيدة منه ١٢ بيتًا.

ويُلاحَظُ أنَّ غرض الغزل قد فاق جميع الأغراض الشعرية الأخرى في هذا البحر، حيث استخدمه (٣٠) مرة، ثم الخمر (٢٨) مرة، ثم يأتي المديح والهجاء (٧) مرات لكل منها، ثم الزهد (٣) مرات، ثم الرثاء مرة واحدة.

---

(١) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**"، ص ١٤٩.

خامسًا: مجموعة المجتث والهزج: والتي يتكوَّن البحر فيها من (١٦) مقطعًا.

(أ) المجتث:

وهذا البحر يأتي دائمًا مجزوءًا وهو من الأبحر التي يدخل في تكوينها أكثر من تفعيلة، وقد وَظَّفَهُ الشاعر (٣٠) مرة، وعلى هذا فنسبة اتجاه الشاعر إليه تُعَدّ – بحق – قليلة حيث تصل إلى ٢,٩%، ومع ذلك فنسبة طول النفس الشعري فيه أعلى من نسبة الاتجاه إليه حيث تصل إلى ٨,٨%.

وبالنظر إلى توزيعه على الأغراض المختلفة نجد ارتفاع نسبة استخدامه في الغزل حيث استخدمه (٢٣) مرة بينما لم يستخدمه في الخمر على الإطلاق، وقد استخدمه في الهجاء ثلاث مرات وفي الزهد مرتين، وفي كل من العتاب والمدح مرة واحدة.

(ب) الهزج:

وهو من الأبحر موحدة التفعيلة، ولا يأتي إلاَّ مجزوءًا، وقد عَدَّهُ الخليل أول الدائرة الثالثة التي أسماها دائرة المجتلب، لأن أجزاءها متماثلة "**فكل واحد من أجزائها يشبه الآخر إذ كانت كلها سباعية، وقدّم فيها الهزج**"[١] وذلك لأن الهزج أوله وتد بينما كان الرجز والرمل مبدوأين بسبب "**فكان تقديمه أولى**"[٢].

وقد استخدمه أبو نواس (٣٧) مرة أي بنسبة ٣,٦%، وعلى الرغم من هذا فنسبة طول النفس فيه مرتفعة، حيث يبلغ معدل طول القصيدة منه (١٤) بيتًا.

---

(١) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**"، ص ١٤٦.
(٢) ابن جني: "**العروض**"، ص ٧٥.

وعند الربط بين الهزج والأغراض الشعرية نلاحظ ملاحظتين:

أولاهما: أنَّ معظم ما جاء منه كان في الغزل، ثم استعمله الشاعر في الهجاء (٦) مرات، ثم في الخمر (٤) مرات.

والملاحظة الأخرى: أنَّ هناك أغراضًا لم تَحْظَ ببيت واحد من الهزج كالرثاء والعتاب والزهد والطرد.

ملاحظات عامة على استخدام الشاعر للبحور

ومن ينظر إلى تواتر البحور في شعر أبي نواس يتبيَّن له ما يأتي:

البحر	عدد المقطوعات والقصائد	نسبة التواتر
الطويل	١٤٠	%١٤,٠٠
البسيط ومخلعه	١٣٦	%١٣,٣٠
الكامل	١١٧	%١١,٦٠
السريع	١١٦	%١١,٥٠
الوافر	١١١	%١١,٠٠
الخفيف	٧٨	%٧,٨٣
المنسرح	٧٦	%٧,٥٠
الرمل	٧٢	%٧,١٠
الرجز	٦٦	%٦,٤٠
الهزج	٣٧	%٣,٦٠
المجتث	٣٠	%٢,٩٠
المتقارب	١٥	%١,٤٠
المديد	١٣	%١,٢٨
المقتضب	١	%٠,٠٩٩

ويُلاحظ من الجدول السابق أَنَّ بحر الطويل يُعَدُّ أكثر البحور تواترًا عند أبي نواس، كما أَنَّه كان موزّعًا على معظم الأغراض الشعرية بنسب متفاوتة. "**ولعل تكوين البحر الطويل من التفعيلتين (فعولن، مفاعيلن) وهما من التفعيلات الثلاث المبدوءة بالوتد المجموع ... هو السبب في ثبات النغم الصاعد ورتابة الإيقاع مما يَجعل وقع الشعر محببًا في الأذن أثيرًا لديها، لأنَّ التفعيلات الرئيسية شديدة واضحة الأثر**"(١).

ويحتل البسيط المرتبة الثانية موزعًا على الأغراض الشعرية المختلفة بنسب متقاربة مع توزيع النسب على الأغراض في بحر الطويل. وإذا كان بحر الطويل يبدأ بالوتد في تفعيلته فإنَّ البسيط يبدأ بسبب خفيف أول كل تفعيلة من تفعيلاته "**فكأنه نثر معتاد ثم تقفز النبرة بجوهر الإيقاع خافتة الوقع يعقبها سبب خفيف يتلوه جوهر الإيقاع في قفزة خفيفة**"(٢).

وربما يرجع تقارب توزيع النسب على الأغراض بين الطويل والبسيط مع اختلاف جوهر التركيب إلى أصالة الشاعر وصدقه في اختيار ما يلائم نفسه وترك ما لا يلائمها.

كما يُلاحَظُ أَنَّ مجموعةَ الأبحر ذات العدد الوفير من المقاطع أى التى تتكوَّن من (٢٨) مقطعًا فأكثر كالطويل والبسيط والكامل والوافر، تكاد تكون في مرتبة تفوق كل البحور القصيرة "**ويرجع فايل هذا إلى سببين:**

---

(١) د. عوني عبد الرءوف "بدايات الشعر العربي" ص ١٤٢.
(٢) نفسه.

أولاً : تتابُع المقاطع القصيرة والطويلة بطريقة غير منتظمة تقربها من النثر، وتتيح للشاعر الإتيان بمقاطع اللغة في الشعر بسهولة.

ثانياً: المقاطع الثمانية والعشرون أو الثلاثون المركَّبة منها هذه البحور تتيح للشاعر التعبير بسهولة عن فكرته وبطريقة أفضل من النظم في الأبحر القصيرة"[1].

وقد استغل أبو نواس قريحته في الإكثار من التعبير الشعري متنوع الأغراض من خلال هذه البحور طويلة المقاطع، إلا أننا نجد بحرًا كالسريع – وهو يتكوَّن من (٢٢) مقطعًا يقفز ليحتل مكانة تقع بين الكامل والوافر على الرغم من قلة ما رُوِي منه في الشعر العربي القديم، وربما يرجع ميل الشاعر إليه لأنَّه تتوالى فيه التفعيلات ذات جوهر الإيقاع الصاعد مستفعلن مستفعلن فاعلن في صورته التي يرد فيها ونعني بذلك مجيئه في غير صورته الأصلية وهي (مستفعلن مستفعلن مفعولات) لأن إيقاع مفعولات يُعَدُّ إيقاعًا هابطًا لاحتوائها على الوتد المفروق.

ومن الجدير بالملاحظة أيضًا أن بحرًا كالمديد على الرغم من أنَّه يتكوَّن من (٢٨) مقطعًا إلاَّ أنَّ نسبة التواتر فيه كانت ضئيلة جدًا حيث بلغت ١,٢٨%، هذا فضلاً عن عدم استخدام الشاعر له في كثير من الأغراض، وربما يرجع ذلك إلى ما ذكرناه من "**أنَّه مكوَّن من تفعيلة ثقيلة الإيقاع (فاعلاتن) مع تفعيلة قافزة الإيقاع (فاعلن)**"[2] فأدَّى ذلك إلى نوع من عدم الانسجام والتوافق في موسيقيته.

---

(١) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر (الأنجلو المصرية ١٩٨١) ص ٢٠٢.
(٢) د. عوني عبد الرءوف "بدايات الشعر العربي" ص ١٤٤ نقلاً عن فايل ص ٧٣.

ويأتي كل من الخفيف والمنسرح والرمل في مرتبة تالية، ثم الرجز ثم الهزج والمجتث والمتقارب والمديد، ولم يستخدم الشاعر المقتضب إلاَّ في مقطوعة واحدة، ذلك الوزن "**الذي أنكره الأخفش والذي لم نعثر له في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة**"[١] وهي الأبيات التي مطلعها:

حامل الهوى تعب ∴ يستخفه الطرب

ويبدو أن الشاعر قد عمد إلى استخدام هذا البحر – أو البحر المضارع[٢] في مرة أخرى – لإحداث نوع من التفرد أو محاولة منه لجعل هذا الإيقاع غير الشائع قالبًا موسيقيًا مألوفًا يتسع لكثير من التجارب الفنية المتناسبة وروح العصر، أو "**لعله من التفكه والدعابة**"[٣] اللتين اشتُهر بهما أبو نواس.

إنَّ نظرة سريعة إلى نطاق استخدام الشاعر للبحور المختلفة ومعدل طول القصيدة، وذلك من خلال البحور الشعرية وتوزيعها على عدد الأبيات، يدل على تغير يحدث في سلم التواتر للأبحر المختلفة على النحو التالي: –

البحر	عدد المقطوعات والقصائد	نسبة التواتر
السريع	٦٧١	%١٧,٢٩
الخفيف	٤٨٦	%١٦,٠٠
الهزج	٢٥٨	%١٤,٣٠
الوافر	٧٩٠	%١٤,٠٥
البسيط	٩٧٥	%١٣,٩٥

(١) المرجع السابق : ص١٤٦.
(٢) د. إبراهيم أنيس: "**موسيقى الشعر**" ص ٩.
(٣) الديوان ص ٧١٢.

البحر	عدد المقطوعات والقصائد	نسبة التواتر
الرمل	٥٢٧	١٣,٦٨%
المتقارب	١١٠	١٣,٦٠%
الطويل	١١٤٩	١٢,١٧%
الكامل	٩٨٣	١١,٨٠%
المنسرح	٦٥٣	١١,٦٤%
المديد	١١٦	١١,٢٠%
الرجز	٦٤٦	١٠,٢٢%
المجتث	٣٤١	٨,٨٠%

ومن ينظر في الجدول السابق يلاحظ أنَّ بحر السريع قد احتل المرتبة الأُولى من حيث التواتر في معدل طول القصيدة على حين كان ترتيبه – من حيث عدد مرات الاستخدام – الرابع.

وهذا البحر على الرغم من وصف الباحثين له بأنَّه حين تنشد منه "**تشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلاّ بعد مران طويل**"(١). وأنَّه "**البحر الوحيد من البحور القديمة المختلطة الذي لا ينشأ عن أي نظام قياسيّ منتظم**"(٢) نقول على الرغم من ذلك فقد جاء متوافقاً ومنسجمًا مع الإرادة الشعرية النواسية حيث كان من أكثر البحور مرونة من خلال توزعه على الأغراض المختلفة في الديوان. وهذا يؤكد أنَّ سلامة الذوق وطبيعة التجربة هما اللذان يشكلان الإطار الفني دون أن يشعر الفنان المطبوع باضطراب أو صعوبة في وزن من الأوزان، إذ ليست الصعوبة كامنة في طبيعة الوزن ذاته بقدر ما تنشأ من عدم التوافق والتناغم بين إيقاعية تفاعيل بحر بعينه وبين الموضوع الشعري بطبيعته التي تكتسب في كل مرة خصوصية تجعلها تجربة فريدة.

---

(١) نفسه ص ٢٠٢.

(٢) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**"، ص ١٤٨.

كذلك فـإنَّ بحرَي الخفيف والهزج كان ترتيبهما – من حيث عدد مرات الاستخدام – قليلاً إذا ما قُورِنَ هذا الترتيب بمعدل طول القصيدة في كل منهما.

بينما بقى بحر الوافر في مرتبة متقاربة سواء من حيث نسبة التواتر أو نسبة طول النفس. والجدير بالملاحظة كذلك أَنَّ الأبحر: الطويل والبسيط والكامل قد قَلَّ طول القصائد فيها، فتأخر ترتيبها على حين كانت تحتل المراتب الأولى في عدد مرات الاستخدام.

أما بقية الأبحر المستخدمة – وعددها ستة أبحر – فقد جاء ترتيبها على النحو التالي:

الرمل، المتقارب، المنسرح، المديد، الرجز، المجتث، ولم يرد من المقتضب إِلاَّ قصيدة واحدة. وكذلك البحر المضارع فلم يأت منه إلا نموذج واحد[١]. وما سبق قد اعتمد فيه على عدد الأشعار فقط، وهو لا يدل إِلاَّ على اختيار الشاعر لبحوره الشعرية ومدى تواتر معدل طول القصيدة في البحور المختلفة. كما يتضح لنا توافق النفس الشعري مع أغراض بعينها.

طبيعة استخدام البحور وخصوصياتها:

يُلاحظ الدارس لمظاهر استخدام بحور العروض في شعر أبي نواس إطارًا صوتيًا معينًا لم يخرج الشاعر في بناء قصائده عنه إِلاَّ في مواضع قليلة سنوردها في موضعها من الدراسة.

---

(١) الديوان ص ٧١٢.

وهذا الإطار يتمثل في اتباع الشاعر عند بناء قصائده لأوزان الخليل وبذلك نستطيع القول: إنَّ مظاهر الحداثة لم تتجلَ في شعره كبنْيَة فوقية ونقصد بها بنية الوزن، فهي تُعَدُّ – من هذه الزاوية – محافظة على قيود القدماء العروضية إلى حد بعيد.

كما ينبغي أن ندرك أنَّ الشاعر لم يستخدم البحور الـ (١٦) كلها، بل استخدم (١٥) بحرًا منها، في حين لم يستخدم المتدارك تمامًا. فضلاً عن أنَّ بحر المقتضب لم يحظَ باستخدام الشاعر له سوى مرة واحدة وكذلك بحر المضارع، كما سبق أن ذكرنا.

ومن يبحثْ في الدراسات الحديثة حول أوزان الشعر العربي يجدْ أن أصحاب هذه الدراسات قد ركَّزوا على نسبة التواتر التي تخضع لها الأوزان في الشعر العربي.

ولعل أشهر المحاولات في هذا المضمار ما قام به د/ إبراهيم أنيس من دراسة موسعة لموسيقى الشعر العربي من الجاهلية إلى العصر الحديث. ويكاد معظم الدارسين المحدثين يقتصرون على عمل د/ أنيس(١) في دراساتهم لموسيقى الشعر العربي.

وهذه الدراسات – على ما بينها من تفاوت – قد اهتم أصحابها بأمرين: **الأول:** نسبة اتجاه الشاعر لأبحر بعينها في شعره قصائد كانت أو مقطوعات، **والآخر:** اعتماد هؤلاء الدارسين على نسبة طول النفس الشعري، أي عدد الأبيات في القصيدة.

---

(١) د. إبراهيم أنيس: "**موسيقى الشعر**"، ص ١٨٤ إلى ٢٠٨.

ومثل هـــذا النـــوع من الدراســـات يُعَـــدُّ – في الحقيقة – منطلقًا مهمًا لا ينبغي إهماله للبحث في موسيقى الشعر، إذ أنَّه يقدم نتائج تبقى محتفظة – إلى حـــد كبير – بمـــلامح الواقع العام في الشعر العربي، فإذا قارنا بينهـــا وبين ما انتهينا إليه من دراسة شعر أبي نواس استطعنا أن نصل إلى بعـــض النتائج التي تعيننا على ضبط أهم ما يميز خصائص الأوزان الشعرية عنـــد أبي نواس.

نلاحظ أولاً أن كلاً من: الطويل والبسيط والكامل والوافر تعـــد أبحـــرًا مستقرة النسبة عند الشعراء القدامى على تفاوت بينهم في استخدامها. وأبـــو نواس لم يكن بدعًا بين شعراء عصره في استخدامه الأبحر سالفة الـــذكر إلاّ أنه بالاعتماد على إحصاءات د/ أنيس(١) تبين أن الشاعر يُعَدُّ استخدامه لكـــل من: الطويل والكامل قليلاً إذا ما قورن باستخدام بعض الشعراء الجاهليين.

كما أنه إذا قورن باستخدام كل من: جرير والفرزدق وأبي العتاهية وأبي تمام والبحتري وأبي فراس والمتنبي، يعدّ أقلهم استخدامًا لهذه الأبحر.

فقد كانت نسب استخدام الطويل عند الشعراء حسب تـــرتيبهم الـــسابق: ٢١%، ٤٠%، ٢٠%، ١٧,٧٨%، ٢١%، ٤٠%، ٢٨%، على التوالي على حين كانت نسبة استخدام أبي نواس لهذا البحر ١٤% فقط.

أما بالنسبة لبحر الكامل فقد كانت نسبة استخدامهم له على النحو التالي: ٢٩%، ١٢%، ٢٩%، ٢٦,٦%، ٢٢%، ١٥%، ١٩% فـــي حـــين كـــان استخدام أبي نواس لهذا البحر بنسبة ١١,٦% من جملة أشعاره.

---

(١) المرجع السابق.

جدول لبيان تواترات البحور عند بعض شعراء العربية في العصور المختلفة

	الطويل	البسيط	الكامل	السريع	الوافر	الخفيف	المنسرح	الرمل	الرجز	الهزج	المجتث	المتقارب	المديد	المقتضب
أبو نواس	٪١٤	٪١٣,٣	٪١١,٦	١١,٥٥	٪١١	٪٧,٨٣	٪٧,٥	٪٧,١	٪٦,٤	٪٣,٦	٪٢,٩	٪١,٤	٪١,٢٨	٠,٩٩
زهير بن أبي سلمى	٪٤٢	٪٢٣	٪١٥	-	٪١٥	-	٪٢	-	-	-	-	٪٢	-	-
جرير	٪٣١	٪١٦	٪٢٩	٣٦ بيتًا	٪٢٣	-	-	-	٪٢	-	-	٪١	-	-
الفرزدق	٪٦٨	٪٩	٪١٢	-	٪١٠	-	-	-	٣٦ بيتًا	-	-	٪١	-	-
أبو العتاهية	٪٢٠	٪١٠	٪٢٩	٪٤	٪١٠	٪٦	٪٧	٪٥	-	بعض أبيات	بعض أبيات	٪٤	٪١	-
البحتري	٪٢١	٪٩	٪٢٢	٪٣	٪٨	٪١٧	٪٤	٪٢	١١ بيتًا	٢٥ بيتًا	-	٪٤	-	-
أبو فراس الحمداني	٪٤٠	٪١٦	٪١٥	٪٣	٪١٤	٪٤	٪٣	٪١	٪١	٪١	-	٪٤	-	-
المتنبي	٪٢٨	٪١٦	٪١٩	٪١	٪١٤	٪٩	٪٧	-	٪٢	-	-	٪١٦	-	-
أبو تمام	٪١٧,٧٨	٪١٧,٧٨	٪٢٦,٦٠	٪٦,٦٥	٪٩,١٢	٪١٣,٧٣	٪٤,٢٩	٪١,٧١	١,٧١	٪٠,٤٢	٪٠,٦٤	٪١,٢٨	٪٠,٦٤	صفر

وهناك أوزان كانت نسبة استخدامها عند أبي نواس لا تختلف كثيرًا عنها في استخدام غيره لها عند الشعراء المذكورين سابقًا، وذلك مثل الوافر والخفيف والرمل والمنسرح.

ومن العجيب أنَّ بحرًا كالسريع قد وصِفَ بالاضطراب وعدم الانسجام[1] في موسيقاه قد نال مرتبة متقدمة عند أبي نواس، فبينما كانت نسبة استخدامه عند الشعراء سابقي الذكر على الترتيب التالي: ٣٩ بيتًا، صفر %، ٤%، ٦,٦٥%، ٣%/ ١%، فإن نسبة استخدام هذا البحر عند أبي نواس قد بلغت ١١,٥% وهذا يؤكد حقيقة بعينها فإنَّ الشاعر المطبوع لا يتوقف الأمر لديه إلاَّ على مدى احتياج التجربة التي يشكلها لأدوات تشكيلية وإيقاعية تسمح بالإطار الموسيقي المتناغم مع طبيعة خصوصية التجربة، والدليل على ذلك أنَّ هذا البحر على الرغم من وصفه بأنَّه "**لا ينشأ عن أي نظام قياسيّ منتظم**"[2] قد كان أكثر البحور تواترًا في شعر أبي نواس من حيث توزعه على الأغراض الشعرية المختلفة فقد جاءت في كل أغراض الشاعر بلا استثناء نسبة أبيات من هذا البحر.

ونُلاحِظ أن بحرًا كالرمل – وهو ضعيف الاستخدام في الشعر القديم[3] – تصل نسبته عند أبي نواس ٧,١%، ومن العجيب كذلك أنَّ نسبة استخدام أبي نواس له مجزوءًا قد بلغت أضعاف نسبة استخدامه له تامًا[4].

---

(١) د. إبراهيم أنيس: "**موسيقى الشعر**" ص ٩٠.

(٢) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**" ص ١٤٨.

(٣) نفسه ص ١٤٧.

(٤) فقد استخدمه الشاعر (٧٢) مرة، (٥٩) مجزوءًا، (١٣) تامًا، أي أنَّ نسبة استخدامه مجزوءًا تصل إلى ٧٨%.

وإذا ربطنا بين هذه الملاحظة وبين إحصاءات د. إبراهيم أنيس في استخدام شعراء العصر الحديث تبين لنا ميل طبع أبي نواس إلى ذوق حداثي حيث نهض الشعر الحديث باستخدام هذا البحر نهوضًا كبيرًا[١].

ونجد بحرًا كالمتقارب تظل نسبة استخدام الشاعر له ضعيفة، وهي نسبة طبيعية إذا ما قُورِنَت باستخدام الشعراء له. فقد لازم المتقارب نسبة قليلة في القديم والحديث، وإن لُوحِظَ ارتفاعه عند بعض شعراء العصر الحديث.

وإنَّ بحرًا كالمجتث نُلاحِظُ أَنَّ الشاعر قد استخدمه بنسبة تفوق نسبة استخدامه عند كثير من شعراء العصر العباسي، بل إنه استخدمه – مخالفًا لقوانين العروض – مشطورًا، وهذا يؤكد مرة أخرى أَنَّ طبيعة التجربة تفرض على الشاعر المبدع القالب الفني المتناسب مع خصوصيتها.

كذلك فإن بحرًا مثل الرجز – على كثرة ما كُتِبَ عنه – "**نراه يمثل نسبة ضئيلة من الشعر إذا قيس ببحر كالطويل أو الكامل**"[٢] اللهم في العصر الأموي، نقول على الرغم من ذلك فإنَّ نسبة استخدام أبي نواس له تُعَدُّ مرتفعة إذا ما قورنت هذه النسبة بنسبة استخدامه عند غيره من الشعراء، وإنْ ارتبط معظمها عنده – كما ذكرنا – بغرض معين هو الطرد. على خلاف ما نعرف قديمًا إذ "ارتبط الرجز في الجاهلية بالهجاء والسخرية والمزاح والنِزال والطعان"[٣] الأمر الذي يجعلنا أمام حقيقة واضحة وهي أَنَّ أبا نواس قد خالف الاتجاهات القديمة – وربما الحديثة كذلك – بالنسبة التي وصل إليها شعره في الرجز بعامة وخصوصيته لغرض مثل الطرد بصفة خاصة، ويترتب على ذلك أمران:

---

(١) د. إبراهيم أنيس "موسيقى الشعر" ص ٢٠٠.
(٢) نفسه، ص ١٢٨.
(٣) د. عوني عبد الرءوف "**بدايات الشعر العربي**"، ص ١٠٢.

الأول: أن أبا نواس استطاع من خلال وزن الرجز خلق نوعٍ من التجديد في الموضوع الشعري أَسْهَمَ فيه مع غيره من الشعراء العباسيين.

الآخر: أن الشاعر بالنسبة التي وصل إليها في شعره من بحر الرجز – وهي نسبة مرتفعة – يضيف نوعًا من التفرد في استخدام إمكانات الرجز الوفيرة.

تواتر البحور بالنسبة لعدد المقاطع في كل مجموعة:

وإذا كنا قد تبينا نسبة تواتر البحور في ديوان أبي نواس كل بحر منفصلاً عن المجموعة التي ينتمي إليها من حيث عدد المقاطع، إذا كنا قد تبينا ذلك فإنَّه يمكننا ملاحظة نسبة تواتر البحور بالنسبة إلى عدد المقاطع وذلك من خلال المجموعات الشعرية والتي تتكوَّن كل مجموعة منها من عدد ثابت من المقاطع إذ يترتب على ذلك بعضِ النتائج المهمة التي قد تختلف أو تتفق مع ما جاء عليه وصفنا لكل بحر مستقلاً عن الآخر.

نعلم أنَّ لدينا خمس مجموعات شعرية حسب عدد المقاطع في كل مجموعة ونلاحظ أنَّ المجموعة الرابعة – وهي التي تضم الرمل والخفيف والسريع والمنسرح – قد حظيت بأكبر نسبة تواتر في ديوان الشاعر على الرغم من أنها تتكوَّن من (٢٢) مقطعًا فقط. ويُلاحظ أنَّ هذه المجموعة يغلب عليها البحور المرتبة من أكثر من تفعيلة، كما أنَّ كل تفعيلاتها تبدأ بسبب خفيف ويأتي الوتد المجموع متوسطًا في تفعيلاتها أو في نهايتها.

ولعل غلبة تواتر شعر أبي نواس من هذه البحور يرجع إلى أنَّها أبحر ذات توقيع إيقاعي صاعد قد تعودت شاعرية أبي نواس عليه كما سوف نرى. كما أنه يَقِلُّ فيها استخدام الزحافات والعلل بصورة ملحوظة عن مثيلاتها في الأبحر المركبة.

وتأتي في المرتبة الثانية المجموعة المكوَّنة من (٢٨) مقطعًا بنسبة ٢٧,٨% وهي التي تضم الطويل والبسيط والمديد، ومنها بحران ثمانيا التفعيلة هما البسيط والطويل. ويمتاز الطويل بتصدر الوتد المجموع لجميع تفعيلاته وهذا يكسبه جوهرًا إيقاعيًا صاعدًا، ومن العجيب أنَّ الأبحر المكوَّنة من (٣٠) مقطعًا: (الكامل والوافر) قد جاءت لتحتل المرتبة الأخيرة بنسبة ٢٢,٦%، وربما يرجع ذلك لكثرة الزحافات والعلل في هذين البحرين.

والجدول التالي يوضح تواتر البحور بالنسبة لعدد المقاطع في مجموعاتها:

مجموعات البحور	عدد مقاطع كل مجموعة	نسبة تواتر بحور كل مجموعة	بحور كل مجموعة ونسب تواتر القصائد فيها
١	٣٠	الكامل والوافر ٢٢,٦٪	الكامل ١١,٦٪، والوافر ١١٪
٢	٢٨	الطويل والبسيط والمديد ٢٧,٢٨٪	الطويل ١٤٪، البسيط ١٢٪، المديد ١,٢٨٪
٣	٢٤	المتقارب والرجز ٧,٨٪	التقارب ١,٤٪، الرجز ٦,٤٪
٤	٢٢	الرمل، الخفيف، السريع، المنسرح ٣٣,٩٣٪	الرمل ٧,١٪، السريع ١,٥٪، الخيف ٧,٨٣٪، المنسرح ٧,٥٪
٥	١٦	المجتث والهزج ٦,٥٪	المجتث ٢,٩٪، الهزج ٣,٦٪

الجزء في البحور:

ويمكننا أن ننظر إلى المجزوءات من البحور نظرًا لخصوصية استخدامها، فقد حاول الشعراء أنّ يتلافوا بها ما سقط من إيقاع القصيدة التامة فعمدوا إلى تفسير الشطور حتى تصبح أنغامها سريعة التدفق سريعة الانحدار على اللسان.

وبما أن جزء البحور مما يسمح للشاعر به، ولما كان الجزء أو الشطر إنقاصًا لعدد مقاطع التفاعيل في البحر الواحد، فإنّه يجب البحث في المجزوء من البحور، وما إذا كان الجزء يصيب البحور كثيرة المقاطع أو القليلة ثم الكشف عما إذا كانت هناك علاقة بين الجزء وبين الأغراض الشعرية المختلفة.

أولاً: العلاقة بين الجزء وعدد المقاطع في مجموعات البحور:

البحر	المقاطع في صورة البحر الأصلية	التام	المجزوء	نسبة استخدامه تامًا	نسبة استخدامه مجزوءًا
الكامل	٣٠	٨٤	٣٣	%٦٠,٧	%٣٩,٣
الوافر	٣٠	٩٣	١٨	%٨٠,٦٥	%١٩,٣٥
الرجز*	٢٤	٢	٦٤	%٣,١	%٩٦,٩
الخفيف	٢٢	٦٥	١٣	%٨٠	%٢٠
الرمل	٢٢	١٣	٥٩	%٢٢	%٧٨
المجتث	١٦	–	٣٠	–	%١٠٠
الهزج	١٦	–	٣٧	–	%١٠٠

* مع اعتبار الرجز المشطور مضافًا إلى المجزوء.

ومن يتأمل الجدول السابق يتضح لنا أن جزء البحور لم يقتصر على الأبحر الصافية أو الأبحر الممتزجة، فكلا النوعين له حظ منها، وإنّ كانت نسبة الجزء تتواتر تواترًا ملحوظًا مع الأبحر الصافية عنها في الأبحر المركبة من أكثر من تفعيلة. فقد جاء في كل من الكامل والوافر والرجز والرمل والهزج في حين لم تأتِ الأبحر الممتزجة إلا عددًا قليلاً من المرات.

كما أن الجزء يلحق بالبحور ذات المقاطع الكثيرة وذات المقاطع القليلة على تفاوت بينهما في النسبة. مع ملاحظة أنّه كلما زاد عدد المقاطع قلت نسبة استخدام البحر مجزوءًا، في أكثر البحور، وذلك باستثناء بحر الخفيف الذي بلغ استخدامه مجزوءًا ٢٠% فقط بينما عدد مقاطعه (٢٢) مقطعًا وهو عدد مقاطع ليس كبيرًا.

ويمكننا بمعاودة النظر في جدول يمثل تواتر المجزوء من البحور، وذلك بتقسيمها إلى قسمين الأول للأوزان المركبة من أكثر من تفعيلة والآخر للأبحر مكررة التفعيلة الواحدة. يتبين من خلال الجدول أنَّ الشاعر يكاد يحصر مجال استعماله للأوزان المفردة على أبحر بعينها: الكامل والوافر والرمل والرجز والهزج والمتقارب بقلة. كذلك يتضح أنَّ نسبة استخدام الأبحر الممتزجة يرتفع عن الأبحر الصافية. ومن هنا فإنَّ إرادة الشاعر تميل إلى المغايرة في الأبحر المزدوجة لتحقق نوعًا من التناظر الكامل في التشكيل الإيقاعي وبذلك يتوافق مع مقتضيات الطبيعة الإنسانية في الثقافة العربية حيث تتولد الرغبة في خلق نوع من التناظر(١).

(١) د. كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي** ص ١٧٦.

الأبحر الصافية		الأبحر المزدوجة	
البحر	نسبته	البحر	نسبته
الكامل	١١,٦%	الطويل	١٤%
الوافر	١١%	البسيط	١٢%
المتقارب	١,٤%	المديد	١,٢٨%
الرجز	٦,٤%	المنسرح	٧,٥٥
الرمل	٧,١%	الخفيف	٧,٨٣%
الهزج	٣,٦%	السريع	١١,٥%
		المجتث	٢,٩%
المجموع ٦	٤١,١%	٧	٥٧,١

وقد بلغت نسبة استخدام الشاعر للأبحر الصافية ٤١,١%، وهي – كما نعلم – أقل من نسبة استخدامه للأبحر الممتزجة، وربما يرجع هذا إلى الطبيعة التركيبية للأبحر الصافية من حيث نمطية الإيقاع المتولدة عن تكرار نغمة واحدة، وهي التفعيلة.

وعلى العكس من ذلك تمامًا فإنَّ تركيب أو تكوين البحر الممتزج من تفعيلتين يؤدي إلى نوع من الثراء والتنوع في النغم بقطع رتابة الإيقاع.

ومن هنا يُلاحَظ أنَّ الزحافات والعلل تكثر في الأبحر الصافية نظرًا لفقرها في التنويع النغمي. "**فالبحور وحيدة الصورة تتعرض للإبدال بكثرة**"(١).

ويبدو أن ناقدًا مثل حازم القرطاجني قد لاحظ هذه المسألة فيقول: "**فما كان متشافع أجزاء الشطر غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكثر الأوزان مناسبة، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب**"(٢).

(١) كمال أبو ديب "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" ص ١٥٣.
(٢) حازم القرطاجني: "**منهاج البلغاء**"، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس ١٩٦٦، ص ٣٨٨.

ثانيًا: العلاقة بين الجزء وبين الأغراض الشعرية

	الخمر			الغزل			المديح			الهجاء		
	عدد		مجموع الأبيات	عدد		مجموع الأبيات	عدد		مجموع الأبيات	عدد		مجموع الأبيات
	المقطوعات	القصائد		المقطوعات	القصائد		المقطوعات	القصائد		المقطوعات	القصائد	
الكامل	٣	-	١٦	١٢	١	٩٥	٦	٣	١٠١	٢	-	١١
الوافر	١	-	٥	٧	٤	١١٦	٢	-	١٢	٢	١	٤٤
الرجز	٣	١	٤٤	٥	١	٤٥	٤	١	٧٥	-	-	-
الرمل	١٨	٨	١١٦	١٣	٢	٩٣	١	٣	٨٢	٨	٢	٦٨
الخفيف	٣	١	٤١	٦	٢	٥١	-	-	-	-	-	-
الهزج	٣	١	٣٠	٢٠	٧	١٩٥	-	-	-	٥	١	٢٣
المجتث	-	-	-	١٢	١١	٢٢٣	١	-	٤	١	١	٥٨
المجموع	٣١	١١	٣٣٢	٧٦	٢٨	٨١٨	١٤	٧	٢٧٤	١٨	٦	٢١٤

الرثاء			العتاب			الزهد			الطرد			المجموع	
عدد		مجموع الأبيات	عدد		مجموع الأبيات	عدد		مجموع الأبيات	عدد		مجموع الأبيات		عدد
المقطوعات	القصائد		المقطوعات	القصائد		المقطوعات	القصائد		المقطوعات	القصائد		المقطوعات	القصائد
-	١	١٠	٣	-	١٢	١	-	٩	-	-	-	٢٨	٥
-	-	-	-	-	-	١	-	٤	-	-	-	١٢	٥
١	١	١٧	-	-	-	-	١	٢٥	٦	٤٣	٤٣٥	١٩	٤٨
-	-	-	-	١	١١	٣	-	٢٢	-	-	-	٤٣	١٦
-	-	-	-	-	-	-	١	١٥	-	-	-	٩	٤
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	٢٨	٩
-	-	-	١	-	١	٢	-	١٢	-	-	-	١٧	١٣
١	٢	٢٧	٤	١	٢٧	٧	٢	٨٧	٦	٤٣	٤٣٥		

والمتأمل للجدول السابق يُلاحِظ ما يلي:

أولاً: من المدهش أَنَّ هناك علاقة فردية وثيقة بين الجزء وبين استخدام نظام المقطوعات في شعر أبي نواس، فقد زادت نسبة استخدام نظام المقطوعات على نظام القصيدة في جميع المجزوءات المستخدمة باستثناء بحر واحد هو الرجز الذي تزيد فيه نسبة استخدام القصيدة المجزوءة على المقطوعة المجزوءة فبينما استخدمه في صورة مقطوعات (١٩) مرة فقط فقد استخدمه في نظام القصيدة (٤٩) مرة.

وعلى صعيد معاكس نلاحظ غلبة نظام المقطوعات من المجزوء على القصيدة المجزوءة بصورة واضحة تمامًا في بحري الكامل والرمل بصفة خاصة، ففي بحر الكامل نجد أَنَّ الشاعر استخدمه مجزوءًا (٣٣) مرة، كان نصيب المقطوعات منها (٢٨) مرة بينما نظام القصيدة (٥) مرات فقط، وذلك على مستوى (٢٥٤) بيتًا.

وفي الرمل نجد أَنَّ الشاعر قد استخدمه مجزوءًا (٥٩) مرة جاء منها على نظام المقطوعة (٤٣) مرة، بينما في نظام القصيدة (١٦) مرة فقط، وذلك على مستوى (٤٧٢) بيتًا.

ثانيـًا: يمكننا أن نلاحظ بوضوح أَنَّ هناك علاقة جلية بين الجزء وبين أغراض شعرية بعينها، فمن الواضح أَنَّ غرضًا كالغزل قد استأثر بأكبر عدد من الأبيات المجزوءة كما أَنَّ معظم ما جاء منه جاء في صورة المقطوعات، فقد جاء في الغزل وحده (٨١٨) بيتًا مجزوءًا من مجموع مجزوء أبيات الديوان.

وهذا يؤكد أنَّ طبيعة الغرض وخصوصية التجربة – وسرعة إيقاع الحياة واختلافه من عصر لآخر كل ذلك يفرض الهيكل البنائي والشكل الفني الذي يختاره الشاعر فنحن نعلم أنَّ **"شكل المقطوعة التي تتراوح بين البيتين والعشرة ... يعبر فيه الشاعر عن خاطر راوده أو شعور حاد في لحظة من اللحظات أو معنى طريف جال بنفسه فاقتنصه دون أن يتوسع فيه أو يولد منه ما يصنع قصيدة"**(١).

ويبدو أنَّ معظم هذه المقطوعات الغزلية المجزوءة كانت مما يتطلبه الموقف الذي يجد الشاعر نفسه بإزائه، الأمر الذي يحتاج إلى مثل هذه المقطوعات المجزوءة التي تلبي الغرض وتسعف الشاعر ويكون لها في النفس قبول حسن.

ومن ناحية أخرى فإن الشعراء كانوا يعمدون في كثير من الأحيان إلى مثل هذا الشكل الفني حتى إذا ما كانت القصيدة مجرد مقطوعة مجزوءة استطاع ذوق العصر أن يهضمها ويقبلها بسهولة، وأن تذيع وتنتشر بسرعة، حتى إنهم كانوا يكتسبون بعض هذه المقطوعات الغزلية فوق السلع التي تباع كالجزار فيكون في ذلك ترويج لها.

ونكتفي هنا ببعض الأمثلة، فمن مجزوء الكامل مقطوعة لأبي نواس في جنان يقول فيها:

وهدَّت جنان في الـذي ∴ رغبت إليها فيه نفسي
فزهدت في الدنيا وصا ∴ رت منيتي في زور رمسي
وطويت عيني أن ترا ∴ ني عينها، وأمتُّ جرسي
كي لا يروع ذلك الـ ∴ وجه المليح سماع حسي (٢)

(١) د. عز الدين إسماعيل: "في الشعر العباسيّ الرؤية والفن"، دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٤١٦.
(٢) الديوان ص ٢٤٧.

ومن مجزوء الخفيف قال فيها أيضًا:

دع جنانًا وحبها ∴ عنك إن كنت عاقلاً
لا تذكرّ بنفسك الـ ∴ ـموت ما دام غافلاً
أنت إن لم تمت بها الـ ∴ ـعام لم تنج قابلاً
رحمت نفسك التي ∴ ذهبت عنك باطلاً (١)

ومن الهزج:

أيا من كان لا تنشـ ∴ ـب أظفار الهوى فيه
فأنحى سائق الحب ∴ على رجليه يسعيه
كذا فعل الذي اشتد ∴ من الشر توقيه (٢)

وهذه أمثلة قليلة من شواهد كثيرة.

والشاعر هنا يقدم للحياة – من خلال هذا الشكل المجزوء الذي يأتي في صورة المقطوعات – ما ينسجم مع **"ما تتيحه الحياة نفسها من تجربة ومع ما تتطلبه. وهذا المعنى بالغ الدلالة على الأزمة النفسية التي يستشعرها ... كل فنان أصيل في كل زمان ومكان، وحين يجد نفسه مضطرًا إلى الرقص على إيقاع الحياة السائد في عصره وليس على أي إيقاع آخر"**(٣).

لذلك فإنّ أبا نواس استطاع أن يوازن بين مقتضيات فنه من ناحية وبين معطيات واقعه وعصره من ناحية أخرى، الأمر الذي يجعلنا أمام بنية فنية متوازنة في كثير من جوانبها.

---

(١) **الديوان** ص ٢٤٧.
(٢) **الديوان** ص ٢٥١.
(٣) د. عز الدين إسماعيل: **"الشعر العباسيّ الرؤية والفن"**، ص ٤١٦.

وكما أن أغراضًا بعينها كان لها حظ التواتر في نظام المقطوعات المجزوءة كالغزل، فإن هناك أغراضًا كالمديح نجد فيها علاقة واضحة بين الجزء في البحور ونسبة تواتر المقطوعات. فإذا علمنا أنَّ عدد الأشعار المجزوءة في المديح كان (٢١)، وعرفنا أنَّ عدد المقطوعات من هذا العدد (١٤) وما جاء على نظام القصيدة (٧) أشعار فقط، أي أنَّ المقطوعات مع نظام البحر جاءت المجزوءات فيه ضعف عدد القصائد. إذا أدركنا ذلك تأكدنا أنَّ للجزء علاقة وثيقة بالأغراض الشعرية. وهذا يوضح أنَّ للغرض الشعري تأثيرًا حاسمًا على الهيكل البنائيى للقصيدة النواسية، كما أنَّ الشاعر استطاع من خلال استخدامه للمجزوء من البحور أنْ يتلافى ما سقط من إيقاع القصيدة التام، فعمد إلى تقصير الأشطر حتى تصبح أنغامها سريعة التدفق سريعة الانحدار على اللسان.

دراسة الإيقاع:

مما لا شك فيه "**أنَّ العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر – والذي يعدل ويكيف بقية العناصر، ويمارس بالتالي تأثيرًا حاسمًا على جميع مستويات هذا الشعر: الصوتية والصرفية والدلالية – هو النموذج الخاص بالإيقاع، فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم بالظواهر المتراكبة هو الخاصة المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته**"(١).

وعلى هذا الأساس فإنَّ اختفاء الإيقاع كعامل فعال موجه في لغة الشعر "**يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصيته الشعرية الأساسية**"(٢) من أجل أهمية الإيقاع ترى الدراسة أنْ تخصه بوقفة تعالج فيها هذا العامل البنائي المهيمن على "**ميكانزم**" الشعر في القصيدة النواسية.

---

(١) د. صلاح فضل: "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ٧١.
(٢) المرجع السابق، ص ٧١.

إنَّ دراسة الأوزان في شعر أبي نواس قد بينت لنا تعامله مع القالب الشكلي التقليدي لموسيقى الشعر كما هو واضح من الإحصاءات سابقة الذكر. لكن مثل هذه الإحصاءات تطرح علينا إشكالية، وإذا صح أن لشيوع أوزان بعينها دلالة بوصفها أنماطًا موسيقية، فإنها – ولا شك – يمكن أَنْ تقدم لنا دلالات أعمق في محاولة التعرف على البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس.

ولكي نستخرج مثل هذه الدلالات فإِنَّه يتحتم علينا أن نحلل البنى الإيقاعية للأوزان مع الأخذ في الاعتبار بمفهومين: يتمثل الأول في توضيح العناصر الثابتة في الإيقاع، والآخر محاولة رصد العناصر الخارجة عن هذا النظام الثابت مما أتاحته القواعد العروضية.

والناظر في الدراسات العروضية القديمة أو الحديثة يلاحظ أنها ركزت بشكل واضح على الدور الرئيس الذي تلعبه الأوتاد الداخلة في تكوينات التفعيلة. ويتضح في تعريفات القدماء أنها تعطي للوتد أهمية على السبب، يقول ابن عبد ربه: "**وإنّما قِيلَ للسبب: سبب، لأنه يضطرب فيثبت مرة ويسقط أخرى، إنّما قِيلَ للوتد: وتد لأنه يثبت ولا يزول**"(١). ويقول حازم القرطاجني في معرض تعريفه للأوتاد والأسباب: "**لما كانت الأوتاد منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما في ثباته تحصين وقد تحتمل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادًا، وجعل غير الضرورية أسبابًا**"(٢).

---

(١) ابن عبد ربه: **العقد الفريد**، تحقيق محمد سعيد العريان، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٥٣، ٢٣٤/٦.

(٢) حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء**، تحقيق الخوجة تونس، ص ٢٥٢.

ولعل أكبر دليل على أهمية الأوتاد واعتبارها أجزاء أساسية حرص العروضيين على أن تدخل الزحافات على الأسباب دون الأوتاد باستثناء حالات قلائل، ويقول ابن عبد ربه: "لا يدخل الزحاف في شيء من الأوتاد، وإنما يدخل في الأسباب خاصة"(١).

وإذا بحثنا عند الدارسين المحدثين وجدناهم يهتمون بالوتد لاعتبارين أساسيين... **الأول:** زيادة الوتد عن السبب بحرف (أي مقطع قصير)، هذا من الناحية الكمية. أما من الناحية الكيفية فباعتبار الوتد زمنًا موسيقيًا يعد أقوى وأشد من السبب"(٢).

ويصف الدكتور كمال أبو ديب النواة على (– – ه) بأنها "**المؤسس الحيوي في إيقاع الشعر العربي**"(٣).

ويبدو أن آراء المحدثين قد اعتمدت – إلى حد كبير – على مقولة بعينها تتمثل في أنَّ الوتد المجموع هو حامل النبر في تفعيلات العروض، واعتمادًا على ذلك فإنَّ موقع الوتد من التفعيلة يحدد طبيعة إيقاع هذه التفعيلة. إذن ففيما يتعلق بالشق التنغيمي نستطيع أن نحدد خصيصة إيقاعية للأوزان إمّا صعودًا أو هبوطًا. فينبغي أن نميز بين الوتد المجموع والوتد المفروق في تحديد طبيعة التوقيع النفسي، فالوتد المفروق (– ه –) يتكون من مقطع طويل منبور يعقبه مقطع قصير، بينما يتكون الوتد المجموع (– – ه) من

(١) ابن عبد ربه: **العقد الفريد**، ٦/٢٣٥.
(٢) ستنسيلاس جوبار: **نظرية جديدة في العروض العربي**، ترجمة المنجي الكعبي، مخطوط، مراجعة وتعليق عبد الحميد الدواخلي (مخطوط لديه) القاهرة، ١٩٦٦، ص ٤٧.
(٣) كمال أبو ديب: **(في نظرية الإيقاع)، "وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي"** ص ٧٤.

مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منبور. وعلى هذا النحو يصبح توالي الأوتاد المجموعة سببًا لصعود الإيقاع، لأنه يتسلسل تسلسلاً تصاعديًا من النغم الأدنى إلى النغم الأعلى"[١].

ولنفس السبب فإن توالي الأوتاد المفروقة – وهي التي تبدأ بنغم متصاعد يقل تدريجيًا – يصبح عاملاً على هبوط الإيقاع، وذلك لانتهائه بالنغم الأدنى (غير المنبور)[٢].

ويترتب على ما سبق أنَّ التفعيلات التي تنتهي بوتد مجموع تكون أعلى التفعيلات في صعود الإيقاع وذلك مثل: متفاعلن ومستفعلن وفاعلن. وأنْ تأتي في المرتبة المتوسطة تلك التفعيلات التي يجيء الوتد المجموع في وسطها مثل: فاعلاتن، وأخيرًا تأتي التفعيلات التي يكون للوتد المجموع فيها موقع الصدارة مثل: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن.

أما الوتد المفروق فإنَّه يؤدي إلى الهبوط في إيقاع أي تفعيلة بقطع النظر عن موقعه فيها.

يتضح مما سبق أنه يمكننا تقسيم أوزان الشعر العربي من حيث صعود الإيقاع أو هبوطه إلى مجموعتين:

الأولى: **مجموعة صاعدة الإيقاع**، ويمثلها ثلاثة مستويات...

---

(١) أدولف وإنهاوزير: **نظرية الموسيقى**، ترجمة محمد رشاد بدران، طبعة خاصة لوزارة التربية والتعليم، القاهرة، (١٩٧٠)، ص ٥٢.

(2) The Encyclopedia of Islam, New edition, Leiden, E. Brill, London. Lazacand Co. 1966.

وانظر د. عوني عبد الرءوف: **الشعر العربي**، ص ٢١٥.

الأول: **الكامل والرجز والبسيط والمتدارك**، وهي أعلى البحور صعودًا.

الثاني: **الطويل والوافر والهزج والمتقارب**، وهي أبحر متوسطة الصعود.

الثالث: **المديد والرمل**، ويمثل البحران أدنى درجات الصعود.

والمجموعة الأخرى: **مجموعة الإيقاع الهابط:**

وتشمل السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث.

وبناء على ما سبق، فلنحاول أنّ نلاحظ استخدام الشاعر للأبحر ذات الإيقاع الصاعد، والأحرف ذات الإيقاع الهابط.

الأبحر ذات الإيقاع الصاعد			**الأبحر ذات الإيقاع الهابط**		
البحر	**عدد المقطوعات والقصائد**	**عدد الأبيات**	**البحر**	**عدد المقطوعات والقصائد**	**عدد الأبيات**
الكامل	١١٧	٩٨٣	السريع	١١٦	٦٧١
البسيط	١٣٦	٩٧٥	المنسرح	٧٦	٦٥٣
الرجز	٦٦	٦٤٦	الخفيف	٧٨	٤٨٦
الطويل	١٤٠	١١٤٩	المجتث	٣٠	٣٤١
الوافر	١١١	٧٩٠	المقتضب	١	٥
الهزج	٣٧	٢٥٨			
المتقارب	١٥	١١٠			
الرمل	٧٢	٥٢٧			
المديد	١٣	١١٦			
المجموع	٧٠٧	٥٥٥٤	المجموع	٣٠١	٢١٥٦
النسبة	%٧٠,١٤	%٧١,٩	النسبة	%٢٩,٩	%٢٨

مما سبق يتضح لنا الآتي:

(١) أن عدد الأبحر ذات الإيقاع الصاعد التي استخدمها أبو نواس تفوق عدد الأبحر ذات الإيقاع الهابط، مما يدل على أن إرادة أبي نواس الشعرية تحركت في نطاق الأبحر الصاعدة الإيقاع بشكل أشمل من تحركها في مستويات الإيقاع الهابط.

فقد استخدم من الأبحر ذات الإيقاع الصاعد تسعة أبحر بينما اقتصر استخدامه في مستويات الإيقاع الهابط على أربعة أبحر فقط وبعض أبيات مفردة جاءت من المقتضب. ومع ذلك فقد نجح الشاعر في تحقيق الهدف الموسيقي في تنويعه بين تفعيلات الإيقاع الصاعد والإيقاع الهابط، الأمر الذي ترتب عليه مزيد من الثراء الموسيقي الذي يدفع السأم عن نفس المتلقي لهذا الخطاب الشعري بالمراوحة بين التفاعيل الصاعدة والهابطة.

(٢) يمكننا أن نلاحظ بوضوح أنَّ هناك فروقًا واضحة بين عدد الأشعار في الأبحر ذات الإيقاع الصاعد وعددها في الأبحر هابطة الإيقاع فبينما بلغت نسبتها في مستويات الإيقاع الصاعد ٧٠,١٤% فهي في مستويات الإيقاع الهابط قد انخفضت إلى أقل من نصف هذه النسبة فكانت ٢٩,٩%.

(٣) ويتضح أيضًا أن عدد الأبيات في مستويات الإيقاع الصاعد قد جاءت نسبتها متساوية مع عدد الأشعار فيه، وكذلك الحال بالنسبة للأبحر ذات التوقيع الهابط. فكانت نسبة عدد الأبيات في الأولى ٧١,٩%، وفي الأخرى ٢٨%.

فإذا علمنا أن صعود الإيقاع يقرب الوزن إلى حد كبير من التميز والوضوح السمعي تبين لنا أن أبا نواس – نتيجة لاستقرار تقاليد الشعر القديم الإيقاعية في وجدانه – لم يستطع أن يحقق تمرده على البنية الإيقاعية للأوزان وأيضًا لما يغلب على الخطاب الشعري القديم من طبيعة شفاهية.

وإذا كنا قد استطعنا أن نقف على الشق التنغيمي من الإيقاع فإن ما يتعلق بالشق الزمني للإيقاع وهو ما يسمى بالبطء أو السرعة (Tempo) يُعَدُّ مخاطرة من حيث صعوبة التوصل فيه إلى نتائج تحدد لنا إدراك الخصائص الثابتة للوزن من هذه الناحية، ذلك أن بحثًا كهذا سيقودنا إلى تحديد درجة سرعة (تمبو) فرضية للمقاطع. وإذا اعتمدنا على إيجاد مثل هذه الدرجة فإنَّ نسبة السرعة الفرضية ستكون غير دقيقة تمامًا، ذلك أننا لم نأخذ في الاعتبار التغييرات الداخلة على البحر من زحافات أو علل نقص أو زيادة تطرأ على الأبيات فتتلاعب بكم المقاطع بالزيادة أو بالنقصان كما هو معروف، لذلك فإنَّ بعض الدراسات الحديثة[1] التي حاولت إيجاد سرعة (تمبو) افتراضية قد جانبها الصواب حيث أخذت في الاعتبار الصورة الشكلية التي يتكون منها الوزن دون النظر إلى زحافاته أو علله.

والآن – وبعد أن أكدت الدراسة أن أبا نواس لم يستطع أن يحقق تمرده على البنية الإيقاعية الخليلية – نستطيع أن نعرض لبعض المحاولات التي قدمها الشاعر للإسهام في خلق أنساق موسيقية تعد متلائمة مع جوهر الخطاب الشعري الذي فرضته روح العصر.

---

(١) د. سيد البحراوي: **موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو**، دار المعارف، ١٩٨٦، ص ٥٧ – ٥٨ – ٥٩.

وهذه المحاولات تخرج على نظام الخليل في بناء الأوزان من بعض الوجوه ونسعى هنا لإبراز أهم المحاولات التي تؤكد ذلك.

(١) قوله:

ما روض ريحانكم الزاهر ∴ وما شذى نشركم العاطر

وحق وجدي والهوى قاهر ∴ مذ غبتمو لم يبق لي ناظر

والقلب لا سالٍ ولا صابر

قالت: ألا تلجن دارنا ∴ وكابد الأشواق من أجلنا

واصبر على مر الجفا والضنى ∴ ولا تمرن على بيتنا

إن أبانا رجل غائر [١]

والمخمسة – كما هو واضح – تتألف من عدة أدوار يتكون الواحد منها من خمسة أشطر، الأربعة الأولى متحدة القافية التي تختلف من دور إلى آخر على حين أن الخامس يظل على قافية واحدة في جميع الأدوار.

وهذه المخمسة لا يبدو فيها التكلف الذي كنا نراه عند بعض الشعراء الذين ألجأهم حب التجديد إلى الافتعال، فالتكلف ليس صفة لازمة لكل شاعر مجدد في الموسيقى. فهذه المسمطة الخمرية لاءمت طبع أبي نواس فحققت التجديد وارتفعت إلى أفق الشعر في الوقت نفسه.

وسواء أكانت صحيحة النسبة لأبي نواس أو غير ذلك[٢] فإنَّها تعد إلى حد كبير قريبة من روحه الشعرية المجددة.

---

(١) الديوان آصاف ص ٥٠.

(٢) مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣، ص ٥٤٤.

(٢) ولقد استخدم الشاعر أيضًا نظام الرباعية وهي تتألف من أشــطر أربعة تتحد القافية في كل الأشطر ما عدا الثالث فقد يتفق وقد لا يتفق مثال:

أدر الكــأس وأعجــل مــن حــبَس ∴ واســقنا مــا لاح نجــم في الغلــس

قهـــــوة كرخيــــــة مــــشمولة ∴ تــنفض الوحــشة عنــا بــالأنس [1]

(٣) حاول أبو نواس استغلال الإمكانات التي يتيحها نظام الخليل بأكثر من صورة، مثل إكثاره من استخدام الأوزان المجزوءة والمهملــة أحيانًــا، بالإضافة إلى محاولة التغيير في إطار الشكل التقليدي ومن داخله. ومن ذلك استغلاله لظاهرة التشطير في بعض الأبحر التي لا يجوز فيها ذلك، فــنحن نعلم أن الشطر يدخل جوازًا في بحرين فقط هما: الرجز والسريع[2] ومع ذلك فقد خرج أبو نواس على هذا الإطار التقعيدي في قصيدة من المجتث جعلهــا مشطورة مصرعة الأبيات بمعنى أن ينظر إلى الأشطر على أنها متتاليــة لا متقابلة، ويتخذ كل شطر / وحدة مستقلة:

قــــد قلــــت – ليلــــة ســــاروا ∴ وَمَـــــا اســــتبان النهـــــار

وقـــــد خلـــــين الـــــديار ∴ مـــــنهم فـــــلا آثـــــار

لـــــصاحب يـــــستثار ∴ أأنجــــــدوا أم أغــــــاروا؟!

فقـــــد أســـــاءوا وجـــــاروا ∴ لـمَّـــــا تـــــولى القطـــــار

وفـــــيهمُ أبكـــــار ∴ وجـــــوههن مُـــــسْطارُ

وطيـــــبهن الـــــصوار ∴ وَفِـــــيهم مـــــضار

---

(١) د. شوقي ضيف: **فصول في الشعر ونقده**، دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٧، ص ٤٠.

(٢) السيد على الدمنهوري: **الحاشية الكبرى على الكافي في علم العروض والقوافي**، مكتب السيد محمد عبد الواحد، مصر ١٩٠٤، ص ٦٩.

كلامـــــه ســـــحار	∴	ووجهـــــه نـــــوار
كأنـــــه الـــــدينار	∴	دمـــوع عـــيني غـــزار
لهـــا علـــيّ انحـــدار	∴	ونـــوم عـــيني غـــرار
وفَـــوق رأيـــي غبـــار	∴	وتحمـــست رجلـــي بحـــار
وحَـــشو رِجلـــي شِـــرار	∴	فـــأينَ ... أيـــن الفـــرار؟
مـــالي علـــى ذا قـــرار	∴	يـــا رب ... يـــا جبـــار
الواحـــد القهـــار	∴	أنـــت الـــذي تـــستجار
وبـــي أمـــور كبـــار	∴	وفي حبيبـــــــــى ازورارُ
عـــني .. وفيـــه نفـــار	∴	فلـــيس تلـــهى العقـــار
عنـــه ولا المزمـــار	∴	إذا النـــــــدامى أداروا
مـــا يمـــدح الخمـــار	∴	حمـــراء فيهـــا اصـــفرار
وعنـــدهم عمـــار	∴	مـــنعم وبنـــدار

فـــي حقـــوه زنـــار(١)

(٤) ومن تجديد الشاعر يمكننا أن نلاحظ استخدامه لمثل المسمطة التي تأتي غالبًا على وزن الرجز. وهي قصائد تتكون من أدوار وكل دور يتكون من أربعة أشطر أو أكثر تتفق كلها في القافية ما عدا الشطر الأخير الـذي يستقل بقافية مغايرة ويتحد في ذات الوقت مع الشطور الأخيرة فـي الأدوار المختلفة، ولذلك يسمى عمود المسمطة أي محورها الذي ترتكز عليه، ومـن أمثلة المسمطات المربعة خمرية للشاعر:

---

(١) الديوان: ص ٣٩٤، ٣٩٥.

ســــــــــــــــلاف دن ∴ كـــــــــــشمس دجــــــن

كـــــــــدمع جفــــــن ∴ كخمــــــر عـــــــدن

***

طبيـــــــع شمـــــس ∴ كلـــــــــــون ورس

ربيـــــــب فـــــرس ∴ حليـــــــف ســـــجن

***

يـــــــسقيك ســــــاق ∴ علــــــى اشـــــتياق

إلى تـــــــــــــــلاق ∴ بمـــــــاء مـــــــزن

***

يــــــا مــــن لحـــاني ∴ علــــــى زمـــــاني

اللـــــــهو شـــــاني ∴ فــــــلا تلمـــــــني

***

وواضح أَنَّ مثل هذه الخمرية قد استدعت نوعًا من التوقف أمام التجربة والتأمل الدقيق لكل لحظة من لحظات الوصف سواء للخمر أم للساقي.

ويساعد على ذلك الفهم أَنَّ استقلال كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين يؤدي إلى الوقفة المرجوة بعد كل تفعيلة وهو ما يزيد من بطء إيقاع البيت الأمر الـذي يتوافق مع فكرة التأمل والوصف.

ولا شك أَنَّ الرغبة في اكتمال الإيقاع والتلحين قد دفعت الشاعر إلـى نظم الأبيات السابقة على هذا الشكل أي من تفعيلتين حتى يتجانس الإيقاع في جميع شطور القصيدة، ولعل هذا سبب في التزام الشاعر القافية الموحدة في هذه الأشطر.

ومن الواضح أنَّه يمكن ترتيب هذه البنية الشعرية ترتيبًا آخر تخرج به عن كونها من المسمطات إلى وزن عادي، ولكنه وزن يتضمن قوافي داخلية فتصبح لونًا آخر من التجديد:

سلاف دن كمش دجن ∴ كدمع جفن كخمر عدن

طبيخ شمس كلون ورس ∴ ربيب فرس حليف سجن

يسقيك ساق على اشتياق ∴ إلى تلاق بماء مزن

يا من لحاني على زماني ∴ اللهو شاني فلا تلمني

وقد جمع الشاعر بذلك للبيت إيقاعين متواشجين في بنية إيقاعية موحدة من القوافي الداخلية والخارجية.

(٥) وقد جاءت واحدة من المقطوعات على غير وزن محدد، وإنما يعتمد على نوع من الإيقاع الذي ينتهي بقافية موحدة وهي أبيات لا تتطابق مع أوزان الخليل ولا مع نظامها:

رأيت كل من كان أحمقًا معوهًا (١)

في ذا الزمان صار المقدم الوجيها

يا رب نذل وضيع نوهته تنويهًا

هجوته لكيما أزيده تشويهًا

وليس صحيًا ما اعتقده د. حسين بكار حين لاحظ قصيدة غزلية لأبي نواس يرى أنَّه التزم فيها كلها التصريع وعدد أبياتها خمسة عشر بيتًا يقول فيها:

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ط دار الجبل، ١٩٨١، ٢/٢٥٢.

أفـديك خـذها مـن يـدي وهـات	.·.	عـذبني حـب غلاميـات [1]
ذوات أصـداغ معقربـات	.·.	مقومـات القـد مهـضومات
يمـشين في قمـص مـزررات	.·.	يـصلحن للاطـة والزنـاة
أكـني بوصـفهن عـن مـولاتي	.·.	تلـك الـتي في يـدها حيـاتي

ولو أَنَّه نظر إلى الوزن الشعري لتبين له أَنَّ القصيدة من مشطور الرجز. لكن وضعها بشكل تتقابل فيه الأشطر أَدَّى إلى عدم الالتفات إلى ذلك. وعلى هذا فليست هذه المقطوعة الغزلية من المحاولات التي أسهم فيها أبو نواس بتغيير شكل البنية الموسيقية.

وأيًا ما كان الأمر فإِنَّ الأَمثلة المذكورة سابقًا تشير إلى أَنَّ الأَوزان التي استنبطها الخليل بن أحمد، وما وضعه لها من القواعد لم تكن دائمًا هي القول الفصل في أمر موسيقى الشعر العربي ولا سيما مع الشعراء الفحول. وقريب من هذا ما أشار إليه الزمخشري حين قال: "**والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعرًا ولا يخرجه عن كونه شعرًا**"[2].

ومهما يكن من شيء فغاية ما يراد إيضاحه إثبات أَنَّ أَبا نواس – على الرغم من التزامه بقواعد الخليل العروضية – قد حاول التعامل مع أوزان الشعر بنوع من التحرر في بعض الأحيان ساعد على مشروعيته لاحقًا طائفة من النقاد – أمثال الزمخشري – الذين جاءوا بعده ولم يجعلوا من تحرره عيبًا يخل بالقصيدة، هذا فضلاً عن نزوع فطري وميل طبيعي إلى تحديث الخطاب الشعري لدى أبي نواس.

(١) د. يوسف حسين بكار: **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، دار المعارف، ص ٣٦٤.
(٢) نقلا عن إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، ص ٥١.

بناء القوافي

تمهيد:

يكاد يتفق موقف العروضيين من القافية بصفة عامة مع موقفهم من الأوزان العروضية فكلاهما ضروري لبنية القصيدة إذ لا بد أن يتحقق للقصيدة اكتمالها الذي يتمثل في الوحدة بين القافية والوزن.

لكن نظرة سريعة إلى موقف العروضيين من تعريف القافية كفيلة بأن تكشف عن الاختلاف الشديد بينهم إذ اختلفوا في تعريفها، وذهبوا فيها مذاهب شتى.

فهي عند الخليل بن أحمد "**من آخر حرف في البيت الأول إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن**"(١)، ويرى الأخفش أن القافية "**آخر كلمة من البيت**"(٢)، على حين يرى الفراء "**أن القافية هي حرف الروي**"(٣)، ومن العلماء من جعل القافية آخر جزء في البيت.

وأيا ما كان الأمر فقد أولى النقاد – منذ القدم – القافية عناية خاصة فجعلوها مع الوزن من أهم خصائص القصيدة فقال ابن رشيق: "**القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية**"(٤)، ويجعلها حازم القرطاجني أشرف ما في بيت الشعر فإذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده فالقوافي حوافر الشعر فهي مركزه ونقطة تماسكه وعليها جريانه واطراده(٥).

---

(١) ابن رشيق: "**العمدة**" ١/١٥١، أبو الحسن الأخفش سعيد بن مسعدة "**كتاب القوافي**" ت د/ عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٠م، ص ٣ – ٤.
(٢) ابن رشيق: "**العمدة**"، ١/١٥٢.
(٣) نفسه، ص ١/١٥٣.
(٤) نفسه، ١/١٥١.
(٥) حازم القرطاجني: "**منهاج البلغاء**"، ص٢٧١.

والحق أن السر في بقاء القافية – على الرغم من الدعوات التي نادت بطرحها – أنها ذات دور فعال في عملية البناء الإيقاعي للشعر ففيها "**قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة حيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية بل تكون هي مجلوبة من أجله**"(١).

ولا ينبغي أن ينسحب هذا القول على أن تأثير القافية تأثير منفرد إذ تتبع قيمته الصوتية من اتحادها وتواشجها مع باقي عناصر البنية الشعرية. من أجل ذلك فإنّ التخلي عن القافية لا يتلاءم مع طبيعة العملية الشعرية، وقد كتب ت. س. إليوت يقول: "**إن التخلي عن القافية لا يعني النزوع إلى السهولة في صناعة الشعر بل العكس هو الواقع، إذ إن ذلك التخلي يفرض على اللغة مطالب عسيرة المنال عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ وبناء العبارات وسائر نظام القصيدة أبرز للعيان. إن زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجهًا لوجه أمام مقاييس النثر ويسلب الألفاظ كثيرًا من موسيقاها الناعمة، ويكشف في القصيدة عن كثير من العورات**"(٢).

وأيا ما كان الأمر فإن اقتضى تعريف القافية بحثًا موسعًا – لا يتسع المقام له – فإن عملنا لا يتطلب ذلك إلاَّ بالقدر الذي يحتم علينا الالتزام به في عمل تطبيقي.

من أجل ذلك ترى الدراسة أن القافية تتمثل في كل العناصر التي تلتزم في آخر أبيات القصيدة من صامت مصوت، مع الأخذ في الاعتبار أن حرف الروي هو أساس القافية الذي تبتنى عليه؛ لذلك فإن أحرف القافية الأخرى تأتي إمَّا لاحقة لحروف الروي كالمُجْري والوصل والخروج، وإمَّا سابقة عليه كالرّدف والتأسيس والدخيل.

---

(١) محمد غنيمي هلال: "**النقد الأدبي الحديث**"، نهضة مصر ١٩٧٩، ص ٤٩٦.

(٢) يوسف حسين بكار: "**بناء القصيدة في النقد العربي القديم**" (**في ضوء النقد الحديث**)، دار الأندلس – لبنان، ط ٢، ١٩٨٣، ص ١٩٣.

ويهمنا الآن أن نبين كيفية اختيار أبي نواس لقوافيه واستخدامها، ومدى مساهمتها في بناء موسيقى الشعر.

أولاً: أنواع القوافي المستخدمة من حيث تقيدها أو إطلاقها بالاعتماد على منزلة الروي.

(أ) القافية المقيدة:

ونعلم أنَّ القافية التي يأتي الروي فيها متحركًا تسمى بالقافية المطلقة، وأن القافية التي رويها ساكن تسمى بالقافية المقيدة، والذي يميز القوافي المقيدة هو أن الروي فيها يعد آخر عناصرها، وربما تكون القافية منحصرة فيه وحده، وهذه أبسط صورة.

وأول ما يتضح لنا أن نسبة استخدام أبي نواس للقافية المقيدة قد بلغت ٦% تقريبًا من جملة أشعار الديوان. فإذا عرفنا أن هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز ١٠% طبقًا لإحصاءات د/ إبراهيم أنيس[(١)]، كما أن القافية المقيدة قد بلغت في شعر أبي تمام ٢%، وفي شعر البحتري ٣%، وفي كتاب الأغاني – على ضخامة ما فيه من مادة شعرية – ٤,٥% طبقًا لإحصاءات ابن شيخ[(٢)]، فإننا نستطيع أن نعتبر نسبتها مرتفعة إلى حد ما في شعر أبي نواس إلا أنها ما زالت تدور في فلك الذوق القديم، وربما يرجع ذلك إلى يسر وطواعية مثل هذا النوع من القوافي في تلحين أبياتها، الأمر الذي جاء متجاوبًا مع إرادة الشاعر منسجمًا مع ميله إلى جو الطرب والغناء.

---

(١) د. إبراهيم أنيس: "**موسيقى الشعر**"، ص ٢٦٠.

(٢) نقلاً عن الهادي الطرابلسي: "**خصائص الأسلوب في الشوقيات**" منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ٤٠.

كمـا يلاحظ أن جملة الأشعار ذات القوافي المقيدة في ديـوان أبـي نـواس (٦٠) قصيدة ومقطوعة ونسبتها – كما عرفنا ٦%، وأن عدد الأبيات (٥٤٧) بيتـا ونسبتها ٧%. وهذا يشير إلى أن نسبة اتجاه الشاعر إلى المقيد من القـوافي أقـل بقليل من نسبة طول النفس فيه حيث يصير معدل طول القصيدة مقيدة القافيـة (٧) أبيات.

وبالتالي فإنَّ جملة الأشعار ذات القافية المطلقة (٩٤٨)، ونسبتها ٩٤% وعدد الأبيات (٧١٨٠) بيتًا ونسبتها ٩٣%، لذلك فنسبة اتجاه الشاعر إلى الروي المطلق متناسبة مع نسبة طول النفس فيه.

وعلى الرغم من أن هذه القافية تكثر في بحر كالرمل – كمـا هـو شـائع – "**بنسبة تفوق أي بحر آخر، لأنه بحر الغناء يؤثره المغنون والملحنون**"[1]، على الرغم من ذلك فقد تأخر ترتيب هذا البحر فكان الكامل ثم السريع فالرجز أكثر البحور حظـًا فـي استخدام الشاعر للقافية المقيدة.

بينما يأتي الرمل في منزلة رابعة عند استخدامه مع القافية المقيدة. وهذا يؤكد أن كثيرًا من الإحصاءات التي لا تعتمد على الحصر الـشامل للظـاهرة موضـع الدراسة قد تنزلق بالباحث وتبتعد به عن الدقة. فقد عدت بعض الدراسات الحديثة بحرين هما: الرجز والسريع من الأبحر التي تجيء بنـسب قليلـة مـع القـوافي المقيدة[2]. وبدراسة شعر أبي نواس تبين أن البحرين المذكورين سالفًا كـان لهمـا حظ وافر في الاستخدام عن غيرهما من البحور مع المقيد من القـوافي علـى أن هناك شعراء آخرين يشاركون أبا نواس في ذلك بنسب متقاربة.

---

(١) إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، ص ٢٦٠.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٦.

كذلك فإنّ بحرًا كالمجتث قد جاء ذكره مع الأبحر التي يتقدم فيهـا اسـتخدام القوافي المقيدة طبقًا لإحصاءات د/ إبراهيم أنيس، وخلاف ذلك عند أبي نـواس إذ استخدمه (٨) مرات وقد جاء عليه (٦٠) بيتًا بترتيب يلي الكامل والسريع والرجز، ويتساوى مع الرمل في عدد مرات الاستخدام، وإن زاد إلى ما يعادل ضـعفه فـي عدد الأبيات.

(تواتر البحور مع القافية المقيدة)

البحر	عدد مرات الاستخدام	عدد الأبيات
الكامل	١٠	٤٤
السريع	١٠	٣٨
الرجز	٩	١٩٠ شطرًا
المجتث	٨	٦٠
الرمل	٨	٣٧

وبما أن الجزء أو الشطر يعد إنقاصًا في عدد مقاطع تفاعيل البحـر الواحـد، فإنّه ينبغي أن ندرس علاقة الجزء باستخدام الشاعر للقافية المقيدة.

بيان علاقة القافية المقيدة بالجزء

البحر	عدد المقطوعات والقصائد	عدد الأبيات
الرجز	٩	١٩٠
الكامل	٧	٣٩
المجتث	٨	٦٠
الرمل	١	٦
الهزج	٣	٢٦
الخفيف	٦	٢٠
	٣٤	٣٤١

يلاحظ أنه كلما قلت تفاعيل البيت – أي استخدام البحر في صورة مجزوءة – كان حظه من الاستخدام مع القافية المقيدة ذا نسبة أوفر ... فعدد أبيات القوافي المقيدة (٥٤٧) بيتًا. جاء من هذا العدد (٣٤١) بيتًا في الأبحر المجزوءة أي بنسبة ٦٢,٣% مما يؤكد ميل الإرادة الشعرية النواسية إلى استخدام القافية المقيدة بصورة شبه مطردة مع مجزوءات البحور. وهذا يبرهن على صعوبة تواتر النفس الشعري – متمثلاً هنا في امتداد التفاعيل على مستوى أفقي أي في استخدام البحر تامًا – عند أبي نواس مع القوافي المقيدة. ولعل ذلك يتضح بصورة جلية عندما نلاحظ أن معظم الأشعار التي جاءت قافيتها مقيدة كان عدد أبياتها قليلاً، إذا ما قورنت باستخدام الشاعر لها على نظام القصيدة، والجدول التالي يوضح ذلك:

البحر	عدد القصائد	عدد المقطوعات
الكامل	١	٩
الرجز	٥	٤
المجتث	٢	٦
الرمل	–	٨
الهزج	١	٢
الخفيف	١	٢
	١٠ (قصائد)	٣١ (مقطوعة)

إذن فنسبة عدد القصائد إلى عدد الأشعار ٢٤,٤%، أما نسبة عدد المقطوعات إلى عدد الأشعار في الأبحر ٧٥,٦%.

والدارس لشعر أبي نواس يلاحظ أن القافية المقيدة قد اتخذت ثلاثة أشكال:

الأول: القافية المنحصرة في الروي فقط.

والثانية: القافية التي تتكون من روي يسبقه ردف.

والأخيرة القافية التي تتكون من روي مسبوق بحرف تأسيس يفصل بينه وبين الروي بحرف الدخيل.

ونرمز للأولى بالرمز (ر)، والثانية بـ (ف – ر)، والأخيرة بـ (ت – د – ر)

وقد جاءت هذه الأشكال الثلاثة مع القافية المقيدة في شعر أبي نواس على النحو التالي:

أشكال القافية	عدد الأشعار	عدد الأبيات
ر	٤٥ قصيدة ومقطوعة	٤٨٩
ف. ر	٧ قصائد ومقطوعات	٣٣
ت. د. ر	٨ قصائد ومقطوعات	٢٥

يُلاحظ أنَّ النوع الأول – وهو القافية المنحصرة في الروي فقط – كان أكثر الأنواع حظًا في استخدام الشاعر له مع القافية المقيدة، بينما تقاربت النسبة في استخدام النوعين الآخرين. وقل استخدامها بنسبة ملحوظة عنه في الأول لما تحتويه من ردف أو تأسيس، ذلك لأن حرف المد – الردف أو التأسيس – يكاد يبلغ من حيث زمن النطق به ضعف الحرف الصامت حين يكون ساكنًا، فإذا كانت القافية ذات روي ساكن فإنَّ الأمر يزداد صعوبة عند استخدام مثل هذه الحركات الطويلة – ألف التأسيس وحرف المد (الردف) – ولعل ذلك يفسر لنا أن الشاعر قلما يتجه إلى القافية المكثفة (ف. ر أو ت. د. ر) في المقيد منها. ومن الملاحظ أن أحرفًا بعينها قد كثر استخدامها كروي للقوافي المقيدة مثل: الراء فالدال فالنون فاللام فالباء على الترتيب التالي في عدد مرات الاستخدام: /٩، ٧، ٦، ٥، ٥/.

وعلى العكس من ذلك تمامًا فقد كان نصيب أحرف كالهمزة والقاف والجيم قليلاً، بينما انعدم مجيء حروف كالصاد والضاد والظاء والطاء.

ويرجع السبب في هذا إلى أمرين:

الأول: أنَّ اللام والميم والنون والراء من الحروف المانعة التي يسهل معها النطق، وربما يشترك معها في سهولة النطق الدال والباء.

والأمر الآخر: أنَّ الأصوات التي كان حظ استخدامها قليلاً – كالهمزة والقاف حيث جاءت كل منهما مرتين كروي، والحروف التي انعدم مجيئها كالصاد والضاد والطاء والظاء – يرجع غالبًا إلى أن مثل هذه الحروف تحتاج إلى جهد عضلي شديد عند النطق بها من ناحية، وقلة شيوعها في الاستخدام المعجمي من جهة أخرى.

(ب) القافية المطلقة: بالاعتماد على أنواع المجرى:

نلاحظ في شعر أبي نواس – عند النظر في حركة الروي المطلق – أن حركة الكسرة تكاد تستحوذ على نسبة تفوق ضعف استخدام الشاعر لكل من حركتي الفتحة والضمة، بينما يزيد عدد استخدام أبي نواس للفتحة – كحركة مجرى – عن الضمة بنسبة قليلة.

فجملة الأشعار ذات المجرى المكسور حوالي (٥١٢) قصيدة ومقطوعة بنسبة ٥٤% تقريبًا، أما الأشعار ذات المجرى المفتوح فهي حوالي (٢٢٩) قصيدة ومقطوعة بنسبة ٢٤% تقريبًا، وقد بلغت الأشعار ذات المجرى المضموم (٢٠٧) قصائد ومقطوعات، أي بنسبة ٢٢% تقريبًا.

ويدل ما سبق على أن أكثر من نصف شعر أبي نواس قد جاء بروي مكسور وأن ما يقرب من ربع شعره جاء بمجرى مفتوح، ويحتل الروي ذو المجرى المضموم منزلة تزيد على خمس الأشعار بقليل.

فإذا أضفنا القوافي حسب نوع المجرى كانت كالتالي:

القوافي حسب نوع المجرى :

القافية	عدد الأشعار	النسبة	ملاحظات
ذات المجرى المكسور	٥١٢	%٥٤	ما يزيد على النصف
ذات المجرى المفتوح	٢٢٩	%٢٤	ما يعادل الربع تقريبًا
ذات المجرى المضموم	٢٠٧	%٢٢	ما يزيد على الخمس

فإذا عرفنا أنَّ مخرج الكسرة من أَدنى الحنك مع اهتزاز الأوتار الصوتية، وأنَّ صوت الضمة الخالصة ينتج من ارتفاع اللسان نحو سقف الحنك بحيث لا يحدث للهواء المار بهذه المنطقة أي نوع من الحفيف مع اهتزاز الأوتار الصوتية، وأَنَّ مخرج الفتحة يقع فيما بينهما سواء كانت مرققة أو مخففة، إذا عرفنا ذلك تبين لنا أَنَّ المُجْرَى في شعر أبي نواس كان حظه من الاستعمال كبيرًا عندما كان مخرجه أقرب إلى الشفتين. ونرى أَنَّ نسبة استخدام المُجْرَى المفتوح عند أبي نواس تقارب نصف القوافي التي أجريت على الكسرة، بينما تقاربت معها القوافي التي أجريت على الضمة.

من هذا يتبين لنا أن استخدام المُجْرَى المضموم عند الشاعر قد تقدم تقدمًا ملحوظًا على غيره من الشعراء إذ تتبع د/ شكري عياد القوافي المطلقة في كل من اللزوميات وديوان البحتري فوجد أَنَّ القوافي التي أُجريت على الفتحة تقارب نصف التي أُجريت على الضمة أو الكسرة(١).

(١) د. شكري عياد: "موسيقى الشعر العربي"، ص ١١٢.

وربما يحتاج الأمر منا إلى متابعة كل صوت ومحاولة الكشف عن قيمه الجمالية. وتتحدد هذه القيم الجمالية عبر أشياء كثيرة "**منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية وهو ما يسميه الموسيقيون (Timpre)، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت**"(١).

غير أن مثل هذه العوامل هدف لم يتيسر التوفر عليه حتى الآن إذ يحتاج إلى بحث مفصل عن الذبذبات المميزة لأصوات اللين في العربية. ولا ينبغي أنْ ينتهي الحديث عن القافية دون النظر في طبيعة الحروف التي استخدمها الشاعر رويًّا يتناسب في كل مقام مع الحالة الشعرية. وقد قيل "إنَّ القاف تجود في الشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة والميم واللام في الوصف والخبرة والباء والراء في الغزل والنسيب، وإنما هو قول إجماليّ إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق(٢).

على أنَّ ناقدًا مثل الدكتور محمد النويهي استطاع أن يجد علاقة تناسب بين القافية والعاطفة إذ لاحظ نوعًا من الانسجام العاطفي بين بعض الحروف ومحتواها الفكري والعاطفي(٣).

فحرف السين يلائم بجرسه الخاص جو الحزن والذكرى الآسية، كما أنَّه من أشد الحروف العربية تعبيرًا عن الأسى والحسرة، والنون تحدث نسيجًا شديد التأثير في النفس، والحاء تكاد تكون نفسًا خالصًا أو نفحة قوية لهذا ختموا بها الروح والريح والراح.

---

(١) د. شكري عياد: "**موسيقى الشعر العربي**"، ص ١١٢، ١١٣.
(٢) سليمان البستاني: "**مقدمة الإلياذة**"، مطبعة الهلال بمصر، ١٩٠٤، ص ٩٧.
(٣) د. عبد الواحد عـلام: "**اتجاهات نقد الشعر في مصر**" مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٩٢، ٩٣.

بينما يرى بعض النقاد أنَّ الحروف ليست لها قيمة في ذاتها وإنما تنبع قيمتها الحقيقية من خلال السياق. ومن هنا فإن المفاضلة بين حرف وآخر ليس لهـا مـا يبررها. وقد كتب أرشيبالد مكليس يقول: "**أهناك حروف ساكنة مشرقة وأخرى ممتعة كما يؤكد بعض النقاد؟ أهناك أيضًا حروف ساكنة قاسية الجرس وأخرى ناعمة؟**

إنني لا أجد تصديق هذا سعيًا ولا أستطيع أن أرى في الشعر برهانًا واضحًا على أن الشعراء قد آمنوا هم أنفسهم بهذا الرأي"(١).

وأيًا ما كان الأمر فإن علاقة حرف الروي وموضوع الشعر علاقة ليست لها ثمة قاعدة محددة، لذلك فإنَّ للشاعر مطلقَ الحرية في اختيار قوافيه "فإن" **سلم ذوقه جاءته منقادة طوعًا فحلت محلها، وإلاّ فلا يسلم الذوق كرهًا**"(٢).

ولعلنا نستطيع أنْ نلاحظ شيوع حروف معينة في الشعر العربي عن غيرهـا مثل الراء واللام والميم والدال "**ولا نعزي كثرة الشيوع أو قلته إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزي إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، فالدال مثلاً تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير**"(٣).

هذا وقد قسم د. إبراهيم أنيس الحروف الهجائية حسب نسبة شيوعها كـرَوِي في الشعر العربي إلى أربعة أقسام هي:

أ – حروف تجيء رويًّا بكثرة:

وإنْ اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي الراء واللام والمـيم والنون والباء والدال والسين والعين.

---

(١) أرشيبالد مكليش: "**الشعر والتجربة**"، ترجمة سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص ٢٥.

(٢) سليمان البستاني: "**مقدمة الإلياذة**"، ص ٩٧.

(٣) د. إبراهيم أنيس: "**موسيقى الشعر**"، ص ٢٤٨.

ب – حروف متوسطة الشيوع:

وتلك هي: القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم.

جـ- حروف قليلة الشيوع:

وهي الضاد والطاء والهاء والثاء والصاد والتاء.

د – حروف نادرة في مجيئها رويًّا:

وهي الذال والغين والخاء والشين والزاي والظاء والواو[١].

والجدول التالي يبين تواتر الحروف التي جاءت رويًّا في شعر أبي نواس:

القوافي حسب نوع المجرى

حروف الروي	عدد تكرارها	حروف الوي	عدد تكرارها
الهمزة	١٩	الضاد	٦
الباء	٩١	الطاء	٤
التاء	١١	الظاء	١
الثاء	١	العين	١٥
الجيم	١١	الغين	–
الحاء	٤٣	الفاء	٢٥
الخاء	٢	القاف	٣٩
الدال	٧٢	الكاف	٢٦
الذال	٣	اللام	٧٥
الراء	١٤٥	الميم	٧٨
الزاي	١	النون	١٢٠
السين	٥٠	الهاء	٢٦
الشين	٥	الواو	٢
الصاد	٣	الياء	٥

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وطبقًا لترتيب د. إبراهيم أنيس للأحرف الأكثر استخدامًا كحرف رويّ نجد أنَّ أَبا نواس قد أكثر من استخدام الراء والنون والياء والميم واللام والدال والسين على اختلاف في حظ كل حرف من الشيوع عنه عند الدكتور أنيس. وإن كان يتفق معه في أن الراء أكثر الحروف مجيئًا كروي حيث استخدمه أبو نواس (١٤٥) مرة وتأتي النون مستخدمًا إياها (١٢٠) مرة ثم الباء فالميم فاللام فالدال فالسين على الترتيب التالي: ٩١، ٧٨، ٧٥، ٧٢، ٥٠.

أما الحروف متوسطة الشيوع فقد استخدم أبو نواس منها الحاء والقاف والكاف والهمزة على الترتيب التالي: ٤٣، ٣٩، ٢٦، ٢٥، ١٩.

وإن كانت الحروف قليلة الشيوع طبقًا لما ذكره د. أنيس هي: الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء، فإن استخدام الشاعر لها جاء متفقًا مع الشائع في الشعر العربي، وخالف في بعض الحروف فقد جاءت العين مع الحروف قليلة الشيوع حيث جاءت (١٥) مرة، في حين أنها تعد من الحروف كثيرة المجيء. هذا ولم يكتب أبو نواس على أحرف مثل الغين في الغالب، ولم يكتب على الزاي والظاء إلاّ مرة واحدة وهي نفس الحروف النادرة المجيء في الشعر العربي بصفة عامة طبقًا لإحصاءات د. أنيس.

وخلاصة القول: إنَّه إذا قارنا هذه النتائج بنتائج د. أنيس لم نلحظ فرقًا في أنواع الحروف الغالب اعتمادها كرَوِي، ولا مُعْوَّل على الاختلافات الطفيفة في نسب الشيوع بينها من شاعر إلى آخر.

أيًّا ما كان الأمر فإنَّ أصواتًا بعينها تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويًّا عند أبي نواس وعند معظم شعراء العربية وهو يُعَدُّ تقليدي الذوق في هذا الجانب.

ويعلل د. إبراهيم أنيس كثرة شيوع مثل هذه الحروف، فيعزوها إلى نسبة ورودها في آخر كلمات اللغة[1]، ويبدو أن السبب الحقيقي لا يرجع إلى ذلك وحده وإنما يكمن في طبيعة هذه الحروف. فمن النتائج التي حققها اللغويون المحدثون "**أن اللام والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تُعَدَّ حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مُجْرَى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضًا من صفات أصوات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنّها أكثر وضوحًا في السمع**"[2].

ويترتب على ما سبق أن أبا نواس كغيره من شعراء العربية القدماء قد اختار رويًا يتميز بميزتين:

الأولى: اختيار الحروف الشائعة في آخر الكلمات العربية.

والأخرى: اتصاف هذا الروي بالوضوح السمعي.

وبناء على ما سبق من أنَّ الروي يكون من الحروف التي كالحركات بسبب ضعف السكون فيها، وإذا عرفنا أنَّ أكثر الأصوات التي تأتي مصاحبة للروي وتكون القافية هي من قبيل الحركات "**تكشّفت لنا حقيقة القافية في الشعر العربي المتمثلة في صيغتها الحركية. فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنّما تمثّل همزة الوصل بين البيتين**"[3].

---

(١) د. إبراهيم أنيس: "**موسيقى الشعر**"، ص ٢٤٨.
(٢) د. إبراهيم أنيس: "**الأصوات اللغوية**"، ص ٢٧.
(٣) الهادي الطرابلسي: "**خصائص الأسلوب في الشوقيات**"، ص ٤٩.

التصريع:

وتكثر هذه الوسيلة الإيقاعية في مطالع القصائد، إذ جرى الشعر العربي على أنْ يُصرِّع المطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز "**تنبيهًا على القافية التي ستجري وتلتزم**"(١). وهي عبارة عن جعل مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها.

"**واشتقاق التصريع من مصراعَيْ الباب، ولذلك قيل لنصف الباب: مصراع**"(٢). ولعل "**سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم – في أول وهلة – أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر**"(٣).

كما يرى ابن رشيق أيضًا أَنَّ الشاعر ربما صرع في غير الابتداء "**وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارًا بذلك وتنبيهًا عليه**"(٤).

ويؤكد النظر في ديوان أبي نواس أن نسبة القصائد المصرعة جاءت أقل من نسبة القصائد غير المصرعة حيث كان مجموع الأولى (٤٨٢) قصيدة ومقطوعة أي بنسبة ٤٨% من جملة الأشعار، وكان مجموع الأشعار غير المصرعة (٥٢٦) قصيدة ومقطوعة أي بنسبة ٥٢%.

وإذا عرفنا أن البلاغيين القدماء قد اعتبروا التصريع من مظاهر اقتدار الشاعر وسعة بحره إذ كتب قدامة يقول: "**كان الفحول المجيدون من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه**،(٥)" إذا عرفنا ذلك يتبين لنا أَنَّ إجراء التصريع في المطالع من النزعات التقليدية البارزة في الشعر العربي.

---

(١) قدامة بن جعفر: "نقد الشعر"، ص ٥٢، نقلاً عن الهادي الطرابلسي.
(٢) ابن رشيق: "العمدة"، جـ ١/١٧٤.
(٣) السابق، ١/١٧٤.
(٤) السابق، ١/١٧٤.
(٥) قدامة بن جعفر: "**نقد الشعر**"، ص ١٩، عن حفني شرف: "**التصوير البياني**"، ٤٣١.

وبناء على ما سبق يتضح لنا ميل أبي نواس عن التصريع متجاوبًا مع الذوق الحديث إذ أنَّ المحدثين من الشعراء "**أغلبهم لا يُبالي به**"(١).

والراجح أن أبا نواس لا يعْمد إلى التصريع في شعره عمدًا وإنما تأتيه موسيقى الشطر الأول على ضرب معين فيلحق به العروض وزنًا وتقفية ونظرًا لأن الشاعر لا يقع على معنى ثم يبحث عن لفظه فإنَّ ذلك الإلحاق لا يكون على حساب المعنى إذ تأتيه الوثبة "**ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالبًا**"(٢).

ونلاحظ كذلك أنَّ هذه الوثبة تتميز غالبًا بالهدوء والاتزان في مطلع القصيدة، وهو ما يعطي فرصة لحدوث التصريع في هذا الموقع. وإنْ صح القول: إنَّ الوثبة الانفعالية الشعرية تتميز بالهدوء والاتزان غالبًا في مطالع القصائد أمكننا في ضوء ذلك ملاحظة ارتفاع معدل تكرار الحركات الطويلة في ذلك المطلع نسبيًّا عن معدله في سائر أبيات القصيدة مما يجعل المطلع غالبًا يمتاز بالإيقاع البطيء، وهذا يشير إلى التناسب بين الوثبة والإيقاع في شكل تناسب طردي.

ومعروف أنَّ كثرة الحركات الطويلة في المطلع يعني طول مدة الاستغراق الزمني للنطق بها، فالحركة الطويلة أطول مدى من أي صامت، فهي تستغرق من (٢٢٥ – ٣٥٠) ÷ ١٠٠٠ = م/ث بينما تتراوح مدة النطق بالصوامت بين (٦٠ – ٧٠) ÷ ١٠٠٠ = م/ث(٣).

والدارس لشعر أبي نواس يجد شواهد كثيرة على ما لُوحظ سابقًا، منها مطلع قصيدته التي يمدح فيها هارون الرشيد، وهو قوله:

---

(١) الهادي الطرابلسي: "**خصائص الأسلوب في الشوقيات**"، ص ٥٤.
(٢) مصطفى سويف: "**الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**"، دار المعارف (مصر)، ١٩٨١، ص ٣٠٣.
(٣) د. سليمان العاني: "**التشكيل الصوتي في اللغة العربية**"، ترجمة د/ ياسر الملاح، جدة، ١٩٨٣، ص ١١٥.

لقــد طــال في رسـم الــديار بكــائي ∴ وقــد طــال تــردادي بهــا وعنــائي

كــأني مريــغ في الــديار طريــدة ∴ أراهــا أمــامي مــرة وورائــي [1]

نلاحظ أنَّ عدد الحركات الطويلة في هذا المطلع (١١) حركة في البيت الأول ومثلها في الثاني. بينما يتراوح معدل الحركات الطويلة بين (٦ و ٧) حركات في سائر أبيات القصيدة. وقلما جاوز ذلك بحركة أو اثنتين. ولما كان الوقوف على الطلل يعد موقفًا تأمليًا تحتاج النفس فيه إلى الإيقاع الهادئ، فإن الإرادة الشعرية عند أبي نواس قد عملت على إيجاد نوع من التناسب بين التأمل الوجودي الذي يستدعي البطء وبين الإيقاع.

وثمة قصيدة أخرى يمدح فيها الشاعر العباسيُّ الفضل بن الربيع يقول في مطلعها:

الــدار أطبــق أخــراس عــلا فيهــا ∴ وأعتاقهــا صــمم عــن صــوت ناعيهــا [2]

ويصل عدد الحركات الطويلة (٩) حركات، بينما يقل عن هذا العدد في باقي أبيات القصيدة باستثناء بيت واحد قد بلغ عدد الحركات الطويلة فيه (١١) حركة، يصف فيه ناقته:

فأعنقــت بــي آمــون فــات غاربهــا ∴ قــاد الزمــام وقــاد الــسوط هاديهــا

ولعل طول الحركات قد جاء هنا متناسبًا مع موقف وصفي تأملي وربما تحاكي الحركات الطويلة فيه ضخامة الناقة.

---

(١) **الديوان**، ص ٤٠٢.
(٢) **الديوان**، ص ٤٦٤.

وهناك أمثلة أخرى كثيرة تؤكد أنَّ المطالع تتميز بارتفاع عدد الحركات الطويلة. وليس من قبيل الصدفة أنْ تجمع مثل هذه المطالع السابقة بين ارتفاع معدل الحركات الطويلة والتصريع في الوقت ذاته، فلعل ذلك يرتبط بغلبة الجانب الموسيقي أو الإيقاعي التطريبي على الوثبة الشعرية الأولى(١).

وبوسعنا أنْ ندرك أنَّ الوزن الشعري للقصيدة لا يؤثر في ارتفاع عدد الحركات الطويلة أو نقصانه، فالقصيدة الأولى من بحر الطويل والأخرى من البسيط.

وأيًّا ما كان الأمر فإنَّ هذا يؤكد من جديد تميز المطالع بارتفاع عدد الحركات الطويلة فيها، وفي المقدمة الطللية بصفة خاصة، إذ تنطوي على أهم ما يدعم البطء النسبي لإيقاع المطلع. فهي أبطأ أجزاء القصيدة إذا ما قُورِنت بأجزاء الإيقاع الأخرى. "**وذلك أن المقدمة الطللية – ما هي إلاَّ وقفة متأملة مستغرقة في الماضي الذي ضاع، يحلو معها استحضار الذكريات وتعديد المواضع، وتشخيص الأطلال. وليس التعلق بتلك الذكريات والإلحاح على إحصاء المواضع وإطالة البكاء عليها إلاَّ انعكاسًا لثورة الشاعر على حاضره وخوفه من المصير المجهول في آن معًا**"(٢).

كما تبين لنا أنَّ بطء الحركة الإيقاعية في المطلع – وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية مع وجود التصريع – قد سمح باختلاف الإيقاع، إنْ صح تعدد المطالع الداخلية تبعًا لعدد المحاور الموضوعية للقصيدة. وقد أدَّى هذا لظهور أهمية المطلع الداخلي، إذْ يفصل بين كل محور وغيره من المحاور عن طريق اختلاف حركته الإيقاعية. وكأنَّ الشاعر يستخدمه كمُنَبِّه يؤكِّد على نهاية جزء من القصيدة وبداية جزء جديد.

---

(١) محمد العبد: "**إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**"، دار الحقوق للنشر، ١٩٨٧، ص ٤١.
(٢) د. محمد العبد: المرجع السابق، ص ٤٣.

فمن ذلك قصيدة لأبي نواس تشتمل على حركتين، هي:

يــا ابنــة الــشيخ اصــبحينا ∴ مــا الــذي تنتظرينــا![1]

قــد جــرى في عــودك المــاء ∴ فــأجري الخمــر فينــا

إنمــا نــشرب منهــا ∴ فــاعلمي ذاك يقينــا

كــل مــا كــان خلاقــا ∴ لــشراب الــصالحينا

واصــرفيها عــن بخيــل ∴ دان بالإمــساك دينــا

طــوّل الــدهر عليــه ∴ فــيرى الــساعة حينــا

"تصريع" **قــف بربــع الظاعنينــا ∴ وابــك ان شــئت حزينــا**

واســأل الــدار متــى فــا ∴ رقــت الــدار القطينــا

قــد ســألناها، وتــأبى ∴ أن تجيــب الــسائلينا

وواضح أنَّ القصيدة تنقسم إلى حقلين دلاليين لكل منهما خصائصه المميـزة. فالحركة الأولى هي حركة الخمر مكونة من (٦) أبيات، والحركة الأخرى حركـة الأطلال وتتألف من (٣) أبيات. ويلاحـظ أن الحـركتين تنفـصلان مـن خـلال التصريع، إذ أنَّ الحركة الأولى تبدأ ببيت فيـه تـصريع (أصـبحينا تنتظرينـا). والحركة الثانية تبدأ ببيت فيه تصريع أيضًا ينتهي شطره الأول بكلمـة الظاعنينـا والآخر ينتهي بكلمة حزينا.

---

(١) **الديوان**، ص ٣١.

وواضح أنَّ التصريع يخلق نوعًا من التمييز والانفصال بين الحركتين، كما يؤدي إلى ظهور نوع من التضاد بين مواقع وجوده ومواقع الخلو منه، "**ذلك أنَّ التصريع يقتصر على هاتين الحركتين ويرد في بدئهما فقط ويختفي من الأبيات التي تقع في وسط كل منهما. ويؤكد هذا التأشير التقني أن الحركتين تمثلان بدءين مستقلين وكونين منفصلين**"[1].

وأيًا ما كان الأمر فالتصريع ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر ومواكبة الإيقاع للحالة النفسية أو مصاحبة له في مقدمة القصيدة على وجه الخصوص، وإذا كان قدامة بن جعفر قد كتب يقول: "**وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (يقصد التصريع)، لأن بنية الشعر إنما هي تسجيع وتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر**"[2]. ففي هذا تأكيد على الدور الموسيقي الذي يقوم به التصريع كخاصية تميز البنية الشعرية عن البنية النثرية. وعلى هذا تتمثل أهمية التصريع في "**الدخول بالسامع إلى الإطار الإيقاعي بما لا يدع له ترددًا في الانسجام مع البناء النمطي، فيكون التصريع بمثابة إعلان قائد التخت الموسيقي عن الميزان الذي تسير عليه الدبكة الإيقاعية**"[3].

(١) د. كمال أبو ديب: "**جدلية الخفاء والجلي**"، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ص ١٧٢.

(٢) قدامة بن جعفر: "**نقد الشعر**"، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ص ١٩٧٩، ص ٩٠.

(٣) د. عبد السلام المسدي وآخرون: "**الشعر ومتغيرات المرحلة**"، دار الشئون الثقافية العامة، العراق، ١٩٨٦، ص ١٨.

الفصل الثاني

بنية موسيقى الحشو

تمهيد:

إن ما توصلت إليه الدراسة الإيقاعية لشعر أبي نواس حتى الآن لا يتعدى التوصيف الدقيق لبنية الأوزان والقوافي عبر مجموعة الإحصاءات التي توضح خصوصية استخدام الشاعر لأوزان بعينها وأحرف رويٍّ.

وهذا التوصيف على ما فيه من جهد لا يقدم لنا في النهاية إلا وجهًا واحدًا لموسيقى القصيدة عند أبي نواس هو ما يسمى بالموسيقى الخارجية.

ولكي تكتمل أمامنا عناصر البنية الإيقاعية لشعره فلا بد لنا من دراسة الوجه الآخر، ذلك الوجه "**الذي يشخص قدرة الشاعر الإبداعية في بناء موسيقى القصيدة، ويحقق لها تنوعها وتجددها، وتفلتها من أسر هذه "السيمترية" المتمثلة في أطر الأوزان المعروفة**"(١).

ونعني بذلك الوجه ما يسمى بموسيقى الحشو تلك التي تجمع بين مستويات النص النحوية والصرفية والبديعية واللغوية كبنية متوازية مع بنية الأوزان والقوافي، بحيث تتكامل أبعاد النص الإيقاعية من خلال هذين الإطـــارين: الخـــارجي والداخلي. وفي هذه الحالة تكون "**مهمة الشاعر الحق، أو فلنقل عبقريته، موكولة إلى قدرته على مصالحة هذين الإطارين، بما يقيمه من علاقات ووشائج فنية خاصة بينهما، تتيح لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية واللغوية من ناحية، والمشاركة في بناء "الشخصية الموسيقية" للقصيدة أو المقطوعة الشعرية من ناحية أخرى**"(٢).

---

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن: "**بين القديم والجديد**"، ص ١٢٧.
(٢) نفسه"، ص ١٢١.

ويرى الباحث أنه من المفيد والضروري في آن واحد أن ندخل إلى عالم الشاعر الإيقاعي من خلال موسيقى الحشو لتتكامل الرؤية الكلية كما تشخصها محاولات الشاعر في إيجاد نوع من المصالحة بين هذه الموسيقى الداخلية وبين الوزن والقافية أو ما يسمى "**موسيقى الإطار الخارجي**".

وسوف تقوم الدراسة بالبحث في مستويات النص المختلفة بدءًا بالمستوى الصوتي المعزول عن الإطار الدلالي الموسع، مرورًا بالمستوى اللفظي حيث تتم دراسة أنماط التكرار اللفظي بمختلف أنواعها، وانتهاء بموسيقى الإطار الدلالي الموسع عبر التكرار على مستوى التركيب.

ثم يدرس الباحث بعض الأنماط التي تسهم في خلق نوع من الإيقاع الداخلي كالقافية الوسطى والداخلية وكالتصريع والتدوير، والترجيع والتطريز تحت عنوان: "**مظاهر موسيقية خاصة**".

(١) المستوى الصوتي

"**المحاكاة الصوتية**" (موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الموسع).

والمحاكاة الصوتية – باعتبارها ظاهرة صوت دلالية – تعد كما يقول أولمان" "**نوعًا من التوافق بين العلامة اللغوية ومعناها**"[١]. مما يكسب هذه العلامة وظيفتها التأثيرية.

وانطلاقًا من كون التشاكل والتباين مبدأين عامين يشملان كل أنواع السلوك ومنها اللغوي فإنهما يكونان على مستوى الشكل والمضمون في السلوك اللغوي.

---

(1) Ulmann, Stephen, Meaning and Styles Oxford (1973).

وأيًا ما كان الأمر فإن محاكاة الأصوات للمعاني تعد خصوصية لغوية وإن كانت المحاكاة لا تصور الشيء الموصوف تصويرًا دقيقًا، وإنما تنقله لنا من خلال تصوير كلي. ويتمثل دور التشكيل اللغوي العضوي في أنه يقوم بمحاولة تحويل السمات العامة للظاهرة إلى أصوات لغوية تؤثر في فهم المعنى وتحديده، وتكون محصلة تلك المحاكاة هي "**الإحساس الجمالي الحركي والتخيل الجمالي الحركي**"(١).

إن الدراسة الصوتية صارت تمثل مكانة مهمة في المقاربات الشعرية سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة تُرَى بالعين، أم كانت تتعلق بما ينتجه المتكلم من أصوات فى أثناء تلفظه. وكل ذلك تستثمره الدراسات الحديثة في محاولة للكشف عن بنية الخطاب الشعري.

والدارس لشعر أبي نواس يلاحظ أن الشاعر قد حقق هذه المحاكاة الصوتية في شعره من خلال تكرار بعض الحروف والأصوات ومن خلال علاقات تتبادل فيها الصوامت والصوائت بشكل إيقاعي مكثف، وقد أقام الشاعر بناءه الصوتي من خلال ثلاثة أنماط لهذا التكرار الإيقاعي.

النوع الأول: المحاكاة عن طريق تكرار صوت واحد أو أصوات متقاربة.

وقد استــطاع الشــاعر أن يستخدم التكرار الصوتي بصورة ملحوظة في الراء والسين والباء والطاء والدال والظاء والزاي والثاء والجيم والحاء.

---

(١) نقلاً عن د. محمد العبد: "**إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**"، ص ١١.

والراء صوت من الأصوات التكرارية المجهورة ومخرجه اللثة، وقد قيل إن الراء تكثر في الغزل والنسيب(١). وربما يأتي بها الشاعر ليعبر عن سعادته ونشوته وتوقه إلى الخمور كما في قوله:

لولا الأمير، وأن العذر منقصة ∴ والعار بالعذر عندي أقبح العار
جاءت بخاتمها من بيت خمار ∴ روح من الكرم في جسم من القار
فالريح ريح ذكي الأذفر الداري ∴ والبرد برد الندى، واللون للنار
والرزق يرميهم عما تضمنه ∴ رميا يصيب به من غير أوتار (٢)

ومن المعروف أن صوت الحاء صوت يخرج من الحلق وهو من الأصوات الرخوة المهموسة؛ لذلك فهو من أنسب الأصوات التي تحاكي الارتياح والهدوء الذي يصاحب شارب الخمر عند معاقرتها، يقول أبو نواس:

ذكر الصبوح بسحره فارتاحا ∴ وأمّله ديك الصباح صياحًا
أوفى على شغف الجدار بسدفه ∴ غردًا يصفق بالجناح جناحا
بادر صباحك بالصبوح، ولا تكن ∴ كمسوفين غدوا عليك شحاحا (٣)

ويعد صوت الجيم من الأصوات المجهورة الانفجارية وقد جمع الشاعر بين تكرار هذا الحرف ست مرات وبين وصفه للهدوء الذي يخرج فيه للصيد معبرًا بتلك الجيم المجهورة عن الضوضاء والجلبة التي يتخلص منها بالخروج قبل حدوثها يقول:

---

(١) سليمان البستاني: "مقدمة الإلياذة"، ص ٩٧.
(٢) الديوان، ص ٦٨٦.
(٣) الديوان، ص ١.

قد أغتدي قبل الصباح الأبلج ∴ وقبل نقناق الدجاج الدجج [1]

كما نلاحظ استخدام الشاعر لصوت الجيم مُضَعَّفًا، والتضعيف يدل على القوة والشدة المتوافقة من أصوات الجلبة والضوضاء التي يهرب الشاعر منها إلى الصيد، رمزًا للإبكار في الخروج.

وقد يستخدم الشاعر الأصوات المفخمة مثل الطاء والظاء ليعبر بها عن أوصاف معينة. فمعروف أن مثل هذه الأصوات تحتاج إلى جهد عضلي كبير للنطق بها فيختار أبو نواس الظاء ليصف بها كلبًا فظا فكأنه يشاكل بين هذه الأصوات في غلاظتها وبين غلاظة هذا الكلب، يقول:

أعددت كلبًّا للطراد فظا ∴ إذا غدا من نهم تلظى

يكظ أسراب الظباء كظا ∴ حتى تراها فرقا تشظى [2]

وقد يستخدم الشاعر هذه الأصوات المطبقة لأنها تستغرق وقتًا زمنيًا أطول من غيرها وذلك ليعبر بها عن استمرارية شيء أو الاعتراض على أمر قد طال وثقل وحرف مثل الطاء الشديدة تساعد وتسهم في خلق الإحساس بالإطالة حينما تقترن بحركة الألف المد. يقول:

قد طالما أفلت يائسا لا ∴ وطالما وطالما وطالا [3]

ويصلح صوت الطاء عند الإسهاب والاستطراد في الوصف، وإن رتابة هذا الصوت واحتياجه لفترة أطول عند النطق به تمكن الشاعر من إطالة وقفته واستكمال الوصف وإتمامه، يقول:

---

(١) **الديوان**، ص ٦٦٤.
(٢) **الديوان**، ص ٦٤١.
(٣) **الديوان**، ص ٦٣٤.

أعـــددت كلبـــا للطـــراد ســـلطا ⁂ مقلـــداً قلائـــدا ومقطـــا

فهـــو النجيـــب والحـــسيب رهطـــا ⁂ تـــرى لـــه خطـــين: خطـــا خطـــا

قلـــت شـــراكان أجيـــدا قطـــا ⁂ مـــن أدم الطـــائف عطـــا عطـــا (١)

ولو رحنا نعدد استخدام الشاعر للحروف بهذه الطريقة الفنية المتميزة لاكتشفنا أنه يقيم نوعًا من التوازن لصوت دلالي لبنية خطابه الشعري من خلال التكرار الصوتي لهذه الفوينمات المختلفة. وليس الغرض من الدراسة الاستطراد في رصد الظاهرة واستقصائها في كل ما جاءت فيه من أشعار بقدر ما نعمد إلى إبراز هذه الخصيصة الفنية في شعر أبي نواس وإلا فالديوان مليء(٢) بالتكرار الصوتي لفوينمات بعينها قد حقق الشاعر من خلالها أنغامًا إيقاعية تتواشج مع موسيقى البحور المختلفة في ديوانه.

النوع الثاني: ويحدث هذا النوع بتكرير عدة أصوات منتمية إلى عائلة صوتية واحدة تكريرًا موزعًا على عدة أبيات متوالية.

ولعل خير ما يمكن أن نمثل به على هذا النوع تكرير الأصوات المتوسطة "ل – ن – ر – م" وهي أصوات تنتمي إلى مجموعة صوتية واحدة ليست بالشديدة وليست بالرخوة. وتسمى عند علماء الغرب بالأصوات المائعة.

وقد استطاع الشاعر أن يجمع بين (ل – ر – ن) في قصيدته:

ألا فاســـقني خمـــرا، وقـــل لـــي هـــي الخمـــر

ولا تـــسقني ســـرا إذا أمكـــن الجهـــر

---

(١) **الديوان**، ص ٦٢٧.

(٢) انظر على سبيل المثال: تكرار السين ص ٦٧٨ البيت الأول، وتكرار الباء ص ٦٣٤ الأبيات الأول والثاني والثالث وص ٤٠٣ البيت الرابع، وتكرار الدال ص ٦٢٤ البيت الأول، وص ٤٤٩ البيت الثامن، وتكرار الزاي ص ٦٤٨ البيت الأول وتكرار الثاء ص ٦٥٩ البيت قبل الأخير.

فمـــــا الغــــــبن إلا أن ترانــــــــي صـــــــاحيًا

ومـــــا الغـــــنم إلا أن يتعـــــــتعني الــــــــسكر

فـــــسبح باســـم مـــن تّهـــوى، ودعـــــني مـــن الكنـــى

فـــــالخير في اللـــــذات مـــــن دونهـــــا ســــــتر

وخمـــــــارة بعـــــــد نبهتهـــــا بعـــــــد هجمــــــة

وقـــــد غابـــــت الجـــــوزاء، وارتـفـــــع النــــسر

فقالــــــت: "مـــــن الطـــــراق؟" قلنــــــا: "عـــــصابة"

ولا تـــــــسقني ســــــرا إذا أمكــــــن الجهــــــر

....

....

فقلنــــــا لهــــــا: هاتيـــــــه، مـــــــا إن لمثلنـــــــا

فـــــديناك بـــــالأهلين عـــــن مثـــــل ذا صـــــبر

فجـــــاءت بـــــه كالبـــــــدر ليلـــــــة تمـــــــه

تخـــــال بـــــه ســـــحرًا، ولـــــيس بـــــه ســـــحر

فقمنـــــــا إليـــــــه واحـــــــدًا بعـــــــد واحـــــــد

فكـــــأن بـــــه مـــــن صـــــوم غربتنـــــا الفطـــــر

فبتنـــــــا يرانـــــــا الله شـــــــر عـــــــصابة

نجـــــرر أذيـــــال الفـــــسوق ولا فخـــــر [1]

ولأن موضوع القصيدة يدور في إطار محاولة الشاعر التحرر من القيود والقيم السائدة، فقد جاء تنويعه لهذه الحروف (ل – ر – ن) بصفة

(١) الديوان، ص ٢٨.

خاصة لأنها حروف تحدث بمرور الهواء بالجهاز الصوتي للإنسان دون احتكاك أو انحباس من أي نوع، لأن نطقها لا يتخلله سد منطقة مرور الهواء أو تضييقها. فكأن علاقة ما تربط بين الحرية كمفهوم إنساني ومطلب ذاتي للشاعر في سلوكه وبين فزيائية هذه الأصوات في تحررها عند النطق بها من وجود أي عوائق، وبما أن السياق هو إعلان صريح من الشاعر عن موقفه فقد استخدم هذه الأصوات التي يسمع بها خصومه إذ لاحظ المحدثون **"أن اللام والنون والميم أصوات عالية النسبة في الوضوح السمعي"**(1).

وقد نجح الشاعر كذلك في تكرير بعض أصوات الصفير في قصيدة واحدة وذلك في قوله:

اسقنيها يا نديمي بغلس	∴	**لا بضوء الصبح، بل ضوء القبس**
اسقنيها من قيامي خمسة	∴	**فإذا دارت فمن شاء حبس**
وعلى ذكر حبيبي فاسقني	∴	**لا على ذكر محل قد درس**
كان يلقاني زمانًا واصلاً	∴	**فالتوى من بعد وصلي وشمس**
أفسد الواشون إلفي حسدًا	∴	**تَعِس الواشي لوقت ونكس** (2)

وتصور الأبيات منظرين: الأول، شرب الشاعر للخمر في ضوء خافت، والآخر، يصور ذكرى الحبيب وكيف سعى الواشون في الإفساد بين الشاعر وبينه.

والذي يعنينا هنا هو بيان العلاقة بين صوت السين والصاد والشين، وبين المنظرين البارزين في القصيدة.

---

(1) إبراهيم أنيس: **"الأصوات اللغوية"** ص ١٦٠.
(2) **الديوان**، ص ٦٧٢.

نلاحظ أن الأصوات الثلاثة مهموسة رخوة، لذا فقد جاءت مناسبة لطلب الشاعر شرب الخمر بعيدًا عن أعين الرقباء في ضوء خافت، فاختار هذه الحروف المهموسة لتوفر للتجربة عناصر التخفي والبعد عن الغير، كما أن موقف تذكر هجران الحبيب وإفساد الواشين للعلاقة قد جاءت هذه الأصوات متناسبة معه تمام التناسب.

النوع الثالث: وهو عبارة عن تكرير إحدى الحركات بصورة بارزة بحيث تسيطر الحركة على "سيمفونية" الإيقاع في البيت الشعري ويلاحظ أن أبا نواس قد انصرف في كثير من قصائده إلى العناية بصوت الكسرة التي جاءت في أغلب القصائد رويًا، ولعل في هذه الأبيات ما يوضح لنا هذه التركيبة الموسيقية المتمثلة في إيثار الشاعر للقوافي المطلقة والكسرة المشبعة:

أنـــــا واللهِ مــــــشتاق ∴ إلى الحـــــيرةِ والخمــــرِ [1]
وأصـــــواتِ النــــواقيس ∴ علــــى الزبــــراتِ بــــالفجرِ
ومـــــشتاقٍ إلى الحانـــــا ∴ تِ يــــوم الـــذبحِ والنحــرِ
ومغــــنٍ في طـــلابِ المـــر ∴ دِ والخمـــرِ معًـــا وفـــرى [2]

ويلاحظ من يدرس شعر أبي نواس أن للكسرة في أشعاره دورًا بارزًا في الإيحاء بجو العصيان والتمرد من الشاعر على قيم عصره ومن ثم على كل قيمة تراثية كما وضح في رفضه للطلل ومهاجمته في القطعة السابقة. ونسوق مثالين آخرين نجتزئهما من قصائده الكثيرة لنؤكد ما نذهب إليه من عصيان الذات الشاعرة لسلم القيم الاجتماعية والتراثية في عصره:

---

(١) **الديوان**، ص ١٩٩.
(٢) **الديوان**، ص ١٩٩.

قــل لــذي الوجــه الرقيــق ∴ ولــذي الحـــسن الـــدقيق [1]

ولـــن يرنـــو بعــــيني ∴ رشـــا أحــــوى ومــــوق

ولـــن يـــدعو إليـــه الـــ ∴ حـــسن مــــرار الطريـــق

ولـــن يعنـــق في المـــشـ ∴ يـــة كـــالطرف العتيـــق

لم تغـــضبت علـــى عبـــ ∴ ـــدك ذي الطـــوع، الـــشفيق

أيهـــا العـــاذل لـــو ∴ مـــي في شـــرب الرحيـــق

خنـــدريس، عطـــر النكـــ ∴ ـــهة كالمـــسك الـــسحيق

إنمـــا طابـــت لـــذي قتـــ ∴ ـــل تـــردي بفـــسوق

جـــاهر النـــاس بمـــا يـــأ ∴ تيـــه في ضـــنك وضـــيق

وبـــدا في النـــاس مـــشهو ∴ ر كـــذي الـــرأس الحليـــق! [2]

ونجد نفس هذه الروح المسيطرة على الشاعر في خمرياته بصفة خاصة في قصيدة بعنوان **(طمع ويأس!)**:

اعـزم علـى سلوة إلا عـن الكـاس ∴ ودع ســواها مــن اللــذات للنــاس

فـالعيش في مجلـس حفـت جوانبـه ∴ بـالنرجس الغـض، والنـسرين والآس

أشهى إلى النفس من عَدْوِ الكلاب على ∴ أرانـب الـصيد، أو مـن رمـى برجـاس

لا سـيما أن أديـرت مـن مقرطقـة ∴ أو مرهـف كقـضيب البـان ميـاس [3]

أطراقـه مطمـع، والوصـل ممتنـع ∴ فأنـت منـه علـى الإطمـاع واليـاس!

---

(١) الديوان، ص ٢٠٦.

(٢) الديوان، ص ٢٠٦.

(٣) الديوان، ص ٢١١.

وإذا كان الشاعر قد استخدم صوت الكسرة مع الروي المطلق فقد نجح كذلك في أن يخلق نمطًا من الأنغام الموسيقية مغايرًا مع صوت الفتحة والروي المطلق يصور لنا ولعه وتذوقه للخمر ممتزجين بشربها مع الأصدقاء:

يا ليلة بتها أسقاها ∴ ألهجني طيبها بذكراها
نأخذها تارة، وتأخذنا ∴ موتورة نقتضي، ونبداها
نغلبها أولاً، وتغلبنا ∴ فنحن فرسانها، وصرعاها
تلتهب النفس من تلهبها ∴ وتحسر العين أن تقصاها
كأن نارًا بها محرشة ∴ نهابها تارة، ونخشاها
كان لها الدهر من أب خلفا ∴ في حجرة صانها، ورباها
في روضة بكر الربيع لها ∴ جاور حوذانها خزاماها
لنا رواميس ينتخين لنا ∴ تظل آذاننا مطاياها
وحثحثت كأسها مقرطقة ∴ لو منى الحسن ما تعداها [1]

فمن الواضح في الأبيات أن الشاعر قد عمد عمدًا إلى نوع من البطء الشديد الذي تحقق بفضل مطه للحركات بفعل ألف المد التي تحتاج إلى وقت أطول في نطقها، ومن ثم يستطيع القارئ أن يقف عند كل كلمة وكل حرف فيها وتزيد الحركات الطويلة من وقفته وتمله. وقصد الشاعر أن يحمل إلى القارئ عنصر التشويق في الإحساس بلذة الشرب ومجاله.

وقد تلعب الضمة دورًا دلاليًا حين تجتمع وتتوالى لتحكي ضخامة موقف أو لتصور القوة والشدة، كما في قوله:

---

(١) الديوان، ص ٨.

ألا كـل بـصري يـرى أنمـا العـلا ∴ مكمّهـــةٌ ســحق لهـــن جــرين
فـإن تغرســوا نخـلاً فـإن غراســنا ∴ ضــرابٌ وطعــن في النحــور سـخين
وإنْ أك بـــصريًا فـــإنّ مهـــاجري ∴ دمــشق، ولكــن الحــديث شــجونُ
مجـاور قـوم لـيس بـيني وبيـنهم ∴ أواصـــر إلا دعـــوة وظنـــون [1]

فازدحام الضمات في البيت الثاني على هذا النحو قد جاء متناسبًا مع التواتر السياقي لدلالات محددة، حيث نجح الشاعر من خلال هذه الضمات المجتمعة في تصوير الشدة والقوة التي أرادها لنفسه في مقابل من يهجو.

وأيًا ما كان الأمر فيما سبق فإن كان هناك من يقول بالقيمة التعبيرية الذاتية للصوت، فقد رأى بعض العلماء "**أن للأصوات قيمة تعبيرية أحيانًا تأتيها من خصائصها الفزيائية (الطبيعية) والأكوستيكية (السمعية) ومن التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء**"[2].

ونستطيع أن نجمل ما قاله هؤلاء العلماء في ملاحظتين:

الأولى: أن التلفظ ببعض الأصوات له طبيعة ترتبط إلى حد كبير بأشكالها مثل حروف العلة الشفوية (A, Q, U..) مرتبطة بأشكال مستديرة وتدل على أصوات واضحة.

والملاحظة الأخرى: أن بعض الأصوات تنشأ دلالتها اعتمادًا على الشكل البصري لهذه الأصوات.

---

(١) الديوان، ص ٥٤٦.
(٢) د. محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري"، استراتيجية التناص، ط١، ١٩٨٥، ص ٣٥.

ومن المدهش أننا لو رجعنا إلى شعر أبي نواس فسنجد ظاهرة استخدام الحروف اعتمادًا على أشكالها أو دلالتها شائعًا في ديوانه بصورة متواترة.

فقد استخدم الشاعر (١٧) حرفًا أي أكثر من نصف حروف الأبجدية العربية للتعبير عن قيم ومواقف دلالية ذات مشابهة أو مماثلة حرفية وقد استخدم هذه الحروف بنسب متفاوتة على الترتيب التالي:

الواو والفاء (٥) مرات لكل منهما ثم (٤) مرات لكل من الجيم والميم وقد استخدم الدال والباء (٣) مرات لكل واحدة، وهناك حروف قد استخدمها مرتين فقط هي: الخاء والثاء والزاي والعين والنون. وقد استخدم الشاعر باقي الأحرف مرة واحدة وهي: الراء والشين واللام والتاء والهاء.

وقد لا نجد دلالة محددة للإكثار من حروف معينة في هذا التطويع الصوتي الفريد. لكن الأمر يصير من الأهمية بمكان إذا ما حاولنا التعرف على كيفية تكون الصياغة وطواعية الأداء الصوتي لهذه الحروف في التعبير عن دلالات مختلفة ومتنوعة استطاع الشاعر من خلالها أن يخلق نوعًا من التوافق الشكل/ دلالي.

ولو رحنا نبحث في ديوان أبي نواس لوجدناه قد نجح إلى حد كبير في استخدام الشكل البصري للحروف في خلق نوع من التداعيات بالمشابهة وقد أكثر من استخدام هذا اللون الفني كثرة تجعلنا نجتزئ بعض الأمثلة التي تؤكدها، فقد استخدم الشاعر حرف الواو في العديد من التشبيهات منها وصفه للفقاقيع التي تحدث عند التقاء الماء والخمر بالواوات الصغيرة

فـــإذا مـــا اعترضـــته الـــ ∴ عـــين مـــن حيـــث اســـتدارا

خلتـــه في جنبـــات الــــ ∴ كـــأس واوات صـــغارًا (١)

---

(١) الديوان: ص ٦٥٠.

كذلك شبه شعر الغلام يصفه بحلقات تشبه رءوس الواوات ولا يفوتنا تشبيهه لصدغ الغلام وهو الشعر المتدلي بين العين والأذن وقد أطاله ولواه من نهايته بحرف الفاء:

قد كسر الشعر واوات ونضده ∴ فرفع الجبين ورد الصدغ بالفاء (١)

وشبيه بما سبق المثالان التاليان:

- فصب، فأبدت .. ثم شجت فكتّبت
ثمان من الواوات يضحكن في سطر (٢)

- تكتسي لؤلؤات من تعطفها ∴ عند المزاج شبيهات بواوات (٣)

وقد استطاع من خلال هذه الواوات أن يخلق جوًا من المرح في الوصف يدل على الابتهاج والفرح والنشوة.

ومن أمثلة استخدام الراء في شعره يصف نطق الساقي:

يكسر الراء وتكسيرها ∴ يدعو إلى السقم من الحتف (٤)

ويكثر الشاعر أحيانًا من الجمع بين أكثر من حرف للدلالة الواحدة بهدف التكثيف في تأكيد الإبلاغ بالوصف، فهو يجمع بين الميم والجيم في قوله يصف مهارة الصائد على الرغم من ضيق المساحة التي يسعى فيها، يشبه ضيق المساحة بالمكان الصغير الذي يحتله حرف الميم حين يكتب ثم

---

(١) الديوان، ص ٧٠٢.
(٢) الديوان، ص ٦٨١.
(٣) الديوان، ص ٦٩٩.
(٤) الديوان، ص ٦٩١.

يؤكد هذه الدلالة في الشطر الآخر من البيت ولكنه يستخدم هذه المرة تلك النقطة الصغيرة التي تظهر داخل حرف الجيم:

أضـــيق أرضًـــا مـــن مقـــام المـــيم ∴ أو نقطـــة بـــين جنـــاح الجـــيم (1)

ومن البديع الذي استغله أبو نواس استغلالاً فنيًا طريفًا الواو الزائدة في كلمة (عمرو) ليخلق منها رمزًا للادعاء والزعم الزائف يقول هاجيًا أشجع السلمي:

إنمـــا أنـــت مـــن ســـليمى كـــواو ∴ ألحقـــت في الهجـــاء ظلمًـــا بعمـــر (2)

ولعل أبا نواس كان أكثر إتقانًا لأشكال الحروف في صورها الفنية التي تجعلنا بإزاء متحف للفن التشكيلي قد أحكمت لوحاته وتكويناته اللونية إحكامًا دقيقًا، ففي إحدى طردياته يصف البازي فيشبه عينيه ورأسه لحظة نواله لثأره وقد غمره الفرح، يشبهه بفصي عقيق أحمر ركب في هامة مرتفعة، وتحت ذينك الفصين منقار منسر معكوف بنهاية حادة أشبه بحرف الجيم الذي خطته يد عسراء فإن رأى عاقل ذلك المنقار وأضاف إليه العين والفاء والراء ذكر به اسم "جعفرا" الذي لا تجد الطير في بازيه إلا أنه كثير الطعن والذي:

كـــأن عينيـــه إذا مـــا أثـــارا ∴ فـــصان قـــبض مـــن عقيـــق أحمـــرا
في هامـــة عليـــاء تهـــدي منـــسرا ∴ كعطفـــة الجـــيم بكـــف أعـــسرا
يقـــول مـــن فيهـــا بعقـــل فكـــرا ∴ لـــو زادهـــا عينـــا وفـــاءًا ثـــم را

---

(1) الديوان، ص ٣٢٤.
(2) الديوان، ص ٥٤٥.

فاتـــصلت بـــالجيم كانـــت جعفـــرا ∴ فـــالطير يلقـــين مـــدقا قـــد ســـرا [(1)]

كذلك من استغلال الشاعر لشكل الفاء ولصوتها في النطق:

كـــأن قرقـــرة الإبريـــق بيـــنهم ∴ رجـــع المـــزامير أو تـــرجيح فأفـــاء [(2)]

فكما نرى يشبه صوت اندفاع الخمر من فمه بصوت المزامير أو صوت من يكرر الفاء ويكثر منها في نطقه، وقد تكررت ذات الصورة في وصف الساقي:

وشـــكا إلـــيَّ لـــسانه مـــن ســـكره ∴ بـــــتلجلج كـــــتلجلج الفأفـــــاء [(3)]

وقد يستخدم أبو نواس الحروف دون أن يكون هناك تشابه شكل/ دلالي وإنما تقوده ذائقته الجمالية إلى التنبيه لما يلابس الكلام العربي على ألسنة النساء والغلمان خاصة وقد طبعت هذه الطريقة على وصفه نوعًا من الظرف والدعابة المطلوبين في موضوع الغزل، يقول الشاعر متغزلاً:

وبـــــأبي ألثـــــغ لاججتـــــه ∴ فقـــــال في غـــــنج وإخنـــــاس

لـــما رأى مـــن إخلافي لـــــه ∴ كـــم لقـــى النـــاث مـــن النـــاس[(4)]

ومن الواضح أن الناث المقصود بها الناس.

وإذا كان الغزل بنوعيه قد استأثر باستخدام الشاعر لعدد كبير من الحروف فقد ارتبط استخدام الحروف كذلك بغرض كالهجاء حيث استغل أبو نواس

---

(١) الديوان، تحقيق ايفالد فاغنر، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ١٩٥٨م، ٢٠٧/٢.

(٢) الديوان، تحقيق الغزالي، ص ٧٠١.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٠٢.

(٤) الديوان/ ص ٢٥.

ذلك كما رأينا في "واو عمرو" ونلاحظ أن الشاعر قد استخدم الباء والتاء مستغلاً ما بينهما من تشابه شكلي في هجاء أبان اللاحقي.

صحفت أمك إذ سمّتك في المهد أبانا

صيرت "باء" مكان "التاء" تصحيفا عيانا

قد علمنا ما أرادت الأم إلا أتانا (١)

وقد استغل أبو نواس بعض التحولات الطارئة على النطق العربي نتيجة لدخول كثير من الأعاجم في الإسلام وانفتاح المجتمع الإسلامي، استغل أبو نواس أخطاء الأعاجم في مجال العبث والسخرية، فمن ذلك قوله في أم معشوقته "جنان" وكانت سندية تقلب الجيم زايًا في النطق:

كلما رمت أن تقول "عجاجة" ∴ عكست لفظها وقالت "عزازة"

وإذا قالت: الجنازة يوما ∴ ألقت الجيم ثم قالت "زنازة" (٢)

وقد يستخدم أكثر من حرف واحد لإيجاد نوع من التقابل والتوازن فقد استخدم الزاي مع الشين في قوله:

ألا عش بزين أين سرت مسلمًا ∴ وقد رُحتُ منه ـ حين رحت = بشين (٣)

وقد يلجأ الشاعر إلى تقديم حرف في اللفظ أو تأخيره، ففي هجائه الهيثم ابن عدي نراه يقدم الدال في عدي على العين والياء لتصبح الهيثم بن دعي:

إذا نسبت عديًا في بني نعل ∴ فقدم الدال قبل العين في النسب (٤)

---

(١) الديوان، ص ٥٣٩.
(٢) الديوان، فاغنر ٨٦/٢.
(٣) الديوان، الغزالي، ص ٨٧.
(٤) الديوان، الغمزالي، ص ٥٢٤.

وقد يضيف على اللفظ بعض الحروف لينقل اللفظ إلى معنى آخر كقوله في الهيثم بن عدي:

أنـــت مـــن طـــي ولكـــن ∴ قبلـــه نـــون وبـــاء [1]

محولاً بذلك نسب الهيثم من قبيلة (طيء) إلى النبط ولا يخفي ما في ذلك من سخرية.

وربما يلجأ الشاعر إلى إضافة نقطة على حرف في كلمة مع إجراء تعديل طفيف في حرف آخر لينقل بذلك الكلمة من معنى إلى معنى آخر مخالف للأول تمامًا كصنيعه في لفظ (حنفي) حين أضاف نقطة على حرف الفاء وأطال في حرف النون لتصبح حلقي:

حنفـــــي دنـــــا ولم ∴ يـــدن مـــذ كـــان مـــن كـــرم

زد علـــى الفـــاء نقطـــة ∴ وارفـــع النـــون بـــالقلم

فـــإذا وصـــف ذا الوصـــف ∴ "حلقـــي" ومـــا علـــم

(٢) المستوى اللفظي

من المؤكد أن عملية اختيار الشاعر لمفرداته "**تخضع لمؤثرات جمالية ... يستطيع بها خلق سلسلة من الأنماط التكرارية تماثل إلى حد كبير تلك العلاقات التي أفرزتها مباحث علم المعاني**"[2].

وهـذه الأنماط التكـرارية التي يحـدثها الشاعر باستخدامه للألفاظ تقوم بدورها في إيجاد علاقة من التوازن بين **مستويين** لبنية مفردات اللغة

(١) ابن منظور: "أبو نواس في تاريخه وشعره" ومبانله وعبثه ومجونه، تحقيق عمر أبو النصر دار الجبل، بيروت، ١٩٧٥، ص ١٤٧.
(٢) د. محمد عبد المطلب: **بين البلاغة والأسلوبية**، مكتبة الحرية الحديثة، ١٩٨٤، ص ٢٥٤.

الشعرية هما: **المستوى الصوتي والمستوى الدلالي**، حيث تتشابك البنية الدلالية بالبنية الصوتية في لحمة واحدة مترابطة من خلال أنماط هذا التكرار اللفظي مكونة ما يسمى بالوحدات الصوت دلالية حيث يعد كل لفظ مكرر نواة صوت دلالية.

ولم يخف على رواد التراث النقدي والبلاغي من العرب ذلك الارتباط والتناغم بين الصوت ودلالته. فعبد القاهر الجرجاني لا يرى استقامة البناء الأسلوبي إلا من خلال التناسب التام بين اللفظ ومعناه يقول: "**ولم تجد أيمن طائرًا وأحسن أولاً وآخرًا، وأهدى إلى الإحساس وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تَكْتَسِ إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها**"(١).

وأيا ما كان الأمر فإن الأساس النظري يعتمد على فترة عدم استقلال القيمة الصوتية للفظ عن قيمته الشعورية ودلالته الفكرية في هذه الدراسة.

ولهذا فلا بد للتكرار "**أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية**"(٢).

والتكرار عند القدماء نوعان(٣): **الأول** ما يقع في الألفاظ دون المعاني **والآخر** ما يقع في المعاني دون الألفاظ وهو قليل.

---

(١) عبد القادر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق د/ عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ١٩٧٩، ١٠٦/١.
(٢) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، النهضة، بغداد، ١٩٦٥، ط ١٩٦٥، ص ٣١.
(٣) ابن رشيق: **العمدة**، ٧٣/٢.

ويعنينا فيما يتصل بخط الأداء الموسيقي للشعر التكرار اللفظي وما يندرج تحته من ألوان بديعية كالجناس ورد الأعجاز على الصدور.

ويلاحــظ الدارس لشعر أبي نواس أن التــكرار اللفــظي يلعب دورًا له خطورته وأهميته في بناء سيمفونية الإيقاع الشعري للقصيدة النواسية.

وتتنوع أشكال التكرار للنواة الصوت دلالية تبعًا لمقتضيات السياق واحتياجاته التعبيرية، مع توظيف بنية اللغة الشعرية توظيفًا يحقق لها طاقاتها التأثيرية على مستوى الأداء الموسيقي.

ويعمد الشاعر إلى التلاعب بالمادة اللغوية ذات الأصل الاشتقاقي الواحد من خلال مستويات الأداء النحوي والصرفي للكلمة.

فاللفظ إما أن يتكرر كما هــو، أو يتكــرر بعد أن تدخل عليه اللواحق أو تتكرر مشتقاته ومن الأمثلة الكثيرة نجتزئ ما يلي:

قال ابغـني المـصباح قلـت لـه اتئـد ∴ حـسبي وحـسبك ضـوءها مـصباحًا [1]

فـسكبت منهـا في الزجاجـة شـربة ∴ كانــت لــه حتــى الــصباح صــباحًا

مــن قهــوة جاءتــك قبـل مزاجهـا ∴ عطــلاً فألبــسها المــزاج وشــاحًا

أو فـي علـى ضـعف الجـدار بـسدفة ∴ غــردًا أيــصفق بالجنــاح جناحــا [2]

ومن خلال رصد القيم التخالفية والقيم التوافقية يوفر الشاعر جوًا خاصًا لجملة الأداء الموسيقي في القصيدة التي اخترنا منها الأبيات السابقة، فنحن أمام ثنائية تركيبية تتمثل في شقين:

الأول: توافقي حيث يكرر الشاعر وحدة صوت دلالية واحدة مرتين.

---

(١) الديوان: ص ٢.
(٢) الديوان: ص ١.

والآخر: تخالفي يحدث باستغلال الشاعر لقيم المخالفة في اللغة بين سياقات التعريف والتنكير كما هو واضح في : المصباح، مصباحا – الصباح، صباحا – المزاج، مزاج – الجناح، جناحا. ويحرص الشاعر أن يستمر هذا النسق الثنائي التكراري على مستوى القصيدة كلها.

وبما أن "الخطاب الأدبي – قبل كل شيء – لعب بالكلمات"(١) فإن نواةً صوتَ دلالية بعينها تتقلب في صور مختلفة عن طريق تغير الموقع مرة وتحوير الاشتقاق أخرى وذلك من خلال التكرار الثلاثي لهذه النواة في شعر أبي نواس.

يـــسرق الــــسارقون لـــيلاً وهـــذا ∴ يـــسرق النـــاس جهـــرة بالنهـــار (٢)

ومن خلال التكرار الثلاثي للنواة الصوت دلالية تلاحظ قيم التوافق والتخالف. فالتوافق واضح في أحادية الفعل – يسرق، بينما يأتي التخالف في ظرفية وقوع الحدث (ليلا – النهار) كما يأتي في اختلاف الفاعل بين الجمع في (السارقون) والمفرد المستفاد من اسم الإشارة للواحد ليدل علىٍ واحدية الفاعل الآخر، فكأن الكثرة في مقابل الواحــد هم يسرقون خــوفاً واستتاراً في الليل بينما هو يسرق جهرة فلا خوف ولا استتار. وكأن التكرار قد جاء لفضح هذا السارق المكشوف.

وللفـــضل حـــصن في يديـــه محـــصن ∴ إذا لـــبس الـــدرع الحـــصينة واكتنـــى (٣)

ويظهر الشاعر ذات الممدوح من خلال التكرار الثلاثي بأنها مصدر الأمان إذ يوحي لنا تركيب الجملة بذلك: "**وللفضل حصن في يديه محصن**" تبدأ

(١) د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري** – استراتيجية التناص، ص ٤٠.
(٢) **الديوان**، ص ٥٣٣.
(٣) **الديوان**، ص ٤٧٥.

الجملة بمتعلق الخبر المحذوف المستفاد من الجار والمجرور "**للفضل**" وهو العلم محور الاهتمام، ثم يأتي المبتدأ المتأخر "**حصن**" موصوفًا بنفس حروفه وذلك في قوله "**محصن**" ثم إن الجار والمجرور "**في يديه**" إذا تعلق بالوصف التالي له كان معنى الحصانة في الممدوح مضاعفاً إذ أخذ الحصن الأمان بوجوده في يد الفضل، ومن هنا تظهر ذات الممدوح مغلفة بطبيعة توكيدية مؤداها أن الفضل الممدوح مصدر للأمان تتضاءل أمامه حصانة الدرع الذي يلبسه.

وقد يعمل الشاعر على توسيع الحقل الدلالي لمعنى الفضيلة في الممدوح مستغلاً في ذلك اسم العلم المشتق.

وبالفــــــضل لـــــــك الفــــــضل ∴ أبـــــا الفــــضل علــــى النـــــاس (١)

فبتكرار الدال مع إدخال حرف الجر الباء ثم وضع الدال في علاقة إخبار من خلال الجار والمجرور "**لك**" مرة ثانية يؤكد الشاعر على الميزة المنوطة بالممدوح حيث آثر أن يستخدم أسلوب النداء محذوف الأداة للتقريب بين الفضل / الصفة، والفضل / الممدوح.

وتتجلى ألفاظ من التكرار الثلاثي متآزرة في علاقات التأكيد المنفي:

ولا واللهِ لا واللهِ لا واللهِ لا أقصر(٢)

فنلاحظ أن هناك مزاوجة تكرارية بين الحرف والاسم، فقد تكرر الحرف "**لا**" ثلاث مرات وكذلك لفظ الجلالة أيضًا ثم تكرر الحرف "**لا**" مرة رابعة مع الفعل أقصر، والملاحظ أن التكرار قد جاء ليعمق التوكيد المنفي واستمرار العزم في المضي مما يجعل اختيارات الصياغة ذات طبيعة استمرارية امتدادية وقد جاء تدوير البيت عروضيًا ليتناسب مع إبراز تواصل الحركة.

---

(١) **الديوان**، ص ٤٦٣.
(٢) **الديوان**، ص ٣٦٨.

ومن الجدير بالملاحظة عند رصد علاقات التجاور في التكرار اللفظي في شعر أبي نواس أن الشاعر يميل إلى تكرار الاسم ومشتقاته المختلفة بصورة بارزة بينما يظل التكرار بالفعل محصورًا في أمثلة بعينها، كما أن هذا التكرار الاسمي قد كثر كثرة لافتة في غرضين شعريين هما: **الخمر والغزل.**

ولعل عالم الخمر بوصفه **معادلاً موضوعيًا** لحياة الشاعر يمثل أسطورة الشاعر وحلمه في إيجاد كون جمالي مطلق غير خاضع للزمن، وكذلك فإن غرضًا كالغزل إنما يمثل المرأة في صورتها النموذجية الرائعة حيث تكتسب بالوصف صفات تجريدية تخرجها عن إطار الزمن، كما أن "**الفعل لا يحتوي على فكرة الشخص فحسب يتضمن أيضًا العدد والزمن**"(١) لذلك ربما يكثر التكرار الاسمي بالتجاور في هذين الغرضين.

وأمثلة التكرار الاسمي كثيرة نجتزئ منها ما يلي:

فلــي سـكران منــه سـكر طَـرف ∴ وســكر مــن رحيــق خـــسران (٢)

وجـــه البـــدر والمدامـــة بـــدر ∴ بالبـــدرين ركبـــا في نظـــام (٣)

ولا استـــصحبت في دهـــري لئيمـــا ∴ برئــت مــن اللئــيم إلى اللئـــام (٤)

ولكـــن الكـــرام لهـــم صـــفاء ∴ وقـــد يـــصبو الكـــريم إلى الكـــرام

مـــا خـــص مـــن آفـــاق قامتــــه ∴ أفـــق بتفـــضيل علـــى أفـــق (٥)

للنـــاس عيـــد عمهـــم واحـــد ∴ وصـــار لـــي عيـــدان في عيـــد (٦)

أرى كــل حـــي هالكًـــا وابـــن هالــك ∴ وذا نــسب في الهـــالكين عريـــق (٧)

---

(١) د. صلاح فضل: **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، الهيئة العامة للكتاب، ط (١٩٨٥)، ص ٢٠٩.
(٢) **الديوان**، ص ١٠٣.
(٣) **الديوان**، ص ٦٧٨.
(٤) **الديوان**، ص ٣٧٤.
(٥) **الديوان**، ص ٣٦٥.
(٦) **الديوان**، ص ٣٤٤.
(٧) **الديوان**، ص ٦٢١.

ولنلاحظ في هذه الأمثلة للتكرار اللفظي قيم المخالفة بين الإفراد والتثنية وبين الإفراد والجمع حيث ينوع الشاعر في استخدامه التكرار اللفظي لإحداث نوع من المشاكلة الصوت دلالية.

فبين الإفراد والتثنية نلاحظ سكران وسكره، بدران – بدره وبين الإفراد والجمع نلاحظ: اللئيم واللئام – والكريم والكرام – والأفق والآفاق – والهالك والهالكين.

وقد تحدث قيم التخالف على مستوى الصياغة من خلال المزاوجة التكرارية لمشتقات اللفظة الواحدة.

فمن التكرار الذي يدخل في إطار الجناس تكرار مشتقات المادة الواحدة بين الفعل والمصدر واسم الفاعل في قوله:

ونهتني النهي فملت إلى العد ∴ ل وأشفقت من مقالة ناه (١)

وقوله:

هذا فصفه وقل في وصفه سددًا ∴ مدت لواصفه في عمره الطول (٢)

أما التكرار اللفظي بالاعتماد على الفعل دون مشتقاته فقد جاء نادرًا من ذلك قوله:

نُساسُ من السماء لكل صنع ∴ وأنت به تسوس كما تساس (٣)

إذا نحن أثنينا عليك بصالح ∴ فأنت كما نُثني وفوق الذي نُثني (٤)

وبضاعة الشعراء إن أنفقتها ∴ نفقت وإن أكسدتها تنفق (٥)

(١) الديوان، ص ٦٢١.
(٢) الديوان، ص ٦٩٩.
(٣) الديوان، ص ٤٢٥.
(٤) الديوان، ص ٤١٥.
(٥) الديوان، ص ٤٠١.

ومن اللافت أن هناك أبياتًا تزدوج فيها النواة الصوت دلالية ازدواجًا رباعيًا، وذلك من خلال التكرار الثنائي للفظين مختلفين.

إلا أنه من النادر أن تتكرر النواة الصوت دلالية الواحدة أربع مرات متتالية مع مخالفة من اشتقاق لآخر في أصل هذه المادة فتتخذ الشكل الآتي:

أ١ أ٢ أ١ أ٢

يقول الشاعر:

لأن الكـــرم مـــن كـــرم وجـــود ∴ ومـــاء الكـــرم للرجـــل الكـــريم (١)

وقد أدى هذا التكـــرار من خلال المجانسة بين الكَرَم إلى إظهار الشاعر لعمق الصلة والارتباط الذي يريد أن يؤصله بين صفات الكَرَم والأصل وبين شارب الخمر.

وللتكرار اللفظي الرباعي ثلاثة نماذج يأتي عليها هي:

أ أ + ب ب

أ ب + ب أ

أ ب + أ ب

حيث تمثل كل من أ أو ب وحدة صوت دلالية مستقلة.

فمن أمثلة الشكل الأول وهي كثيرة عند الشاعر:

كَفيتُ الصبا من لا يهشّ إلى الصبا ∴ وجمعت منه ما أضاع مضيع (٢)

أعاذل أعتبتُ الإمامَ، وأعتبا ∴ وأعربتُ عما في الضمير وأعربا (٣)

---

(١) الديوان، ص ١٤٤.

(٢) الديوان، ص ٧.

(٣) الديوان، ص ٢٢.

إن بـذلي لهـا لبـذل جـواد ∴ واقتنـائي لهـا اقتنـاء شـحيح[١]
لا تـصحبن أخـا نـسك، وإن نـسكا ∴ وإن فتكـت فكـن حربـاً لمـن فتكـا[٢]
لمـن طلـل لم أشـجه وشـجاني ∴ وهـاج الهـوى أوهاجـه لأوانـي[٣]
وشمـراه فلمـا شمـراه لهـا ∴ جـرى فقـال: كـذا، قـالا لـه: إيهـا[٤]
لقـد طابـت الـدنيا بطيـب محمـد ∴ وزيدت بـه الأيـام حسـنًا إلى حسـن[٥]
فـأرجع لم ألمـه ولم يلمـني ∴ وقـد رضـى الـضمير عـن الـضمير[٦]
فـديتك لـو أن الـذي بـك يفتـدى ∴ بدنياي لم أدخرك شيئًا مـن الـدنيا[٧]
يـا قريـب الـدار مـن داري وقـد ∴ زاد في البعـد علـى مـن بعـدا[٨]
فـالريح ريـح ذكـي الأذفـر الـداري ∴ والـبرد بـرد للنـدى واللـون للنـار[٩]
وأين المـسمى باسـم الـذي يظفـر الـ ∴ طالـب إن نالـه بمـا طلبـا[١٠]

ومن أمثلة الشكل الثنائي أ ب + ب أ نورد بعض الأبيات:

أكـرم بهـم وبـنُعم مـن مغنيـة ∴ ففـي الغنـاء بـنعم يُـضرَبُ المثـل[١١]
إن ضـاق عفـوك وهـو ذو سـعة ∴ عنـى فلـيس بواسـع عفـو[١٢]

---

(١) الديوان، ص ٢٤.
(٢) الديوان، ص ٨٩.
(٣) الديوان، ص ٤٦٨.
(٤) الديوان، ص ٨٩.
(٥) الديوان، ص ٤١٥.
(٦) الديوان، ص ٣٦٣.
(٧) الديوان، ص ٣٤٨.
(٨) الديوان، ص ٣٤٥.
(٩) الديوان، ص ٦٨٦.
(١٠) الديوان، ص ٧١٩.
(١١) الديوان، ص ٨٤.
(١٢) الديوان، ص ٤٥٨.

الـــسخل يعلـــم أن الـــذئبَ آكلـــه	∴	والذيب يعلم ما بالـسخل مـن طيـب[1]
فـــإذا مـــا ركابـــه ســـرن بـــرًا	∴	ســار في المــاء راكبًــا ليــث غــاب[2]
تـــبني سمـــاء علـــى أرض معلقـــة	∴	كأنهـــا علـــق، والأرض بنّـــاء[3]

والصورة الثالثة التي يأتي عليها التكرار اللفظي الرباعي: أ ب + أ ب نجتزئ منها بعض الأمثلة:

قهـــوة تـــترك الـــصحيح ســـقيمًا	∴	وتعـــير الـــسقيم ثـــوب الـــصحيح[4]
عـــاج الـــشقي علـــى دار يـــسائلها	∴	وعجـــت أســـأل عـــن خمـــارة البلـــد[5]
في القلـــــب يجـــــرح دائمًـــــا	∴	فالقلـــب مجـــروح النـــواحي[6]
يقولـــون في الـــشيب الوقـــار	∴	وشيبي – بحمـد الله – خـير وقـار[7]
إذا انـــتقد الـــدينار شـــبهت كفـــه	∴	لدى صفرة الدينار في وضح الكـف[8]
إذن لـــيس تـــزري بـــي لـــديك مـــودتي	∴	ولكنمـــا يـــزري بوديـــك إفلاســـي[9]

---

(١) الديوان، ص ٤١٦.
(٢) الديوان، ص ٤١٤.
(٣) الديوان، ص ٦٩٦.
(٤) الديوان، ص ٢٤.
(٥) الديوان، ص ٤٦.
(٦) الديوان، ص ٢٣١.
(٧) الديوان، ص ٤٣٥.
(٨) الديوان، ص ٣٣٨،
(٩) الديوان، ص ٦٠٣.

تقـول لـي الركبـان: مالـك راجـلا ∴ وكنـت ركوبـا عـصر نحـن رجـال[1]

والناظــر إلى أشكال التكرار الرباعي يلحــظ أن مستــوى الأداء الموسيقي قد ارتبط في القصيدة بنوع من التخالف أو التوافق في أحيان أخرى عبر مزدوجات لفظية وثنائيات ضدية، أعطت للتجربة تمايزها، كما أنها خلقت في جُوَّانِيَّة ما يمكن أن نسمــيه طــباقًا صــوتيًا يختلف من بيت لآخر حسب مقتضيات إنتاج الدلالة في السياق.

ونحاول أن نؤكد الآن طابع الإثنينية الذي غلب على أنماط التكرار في الأمثال السابقة والناتج عن المزاوجة اللفظية والثنائيات الضدية، ففي المجموعة الأولى من الأبيات نكتفي بأربعة أمثلة:

كفيـت الـصبا مـن لا يهـش إلى الـصبا ∴ وجمعـت منـه مـا أضـاع مـضيع[2]

الأنا / الشاعر — الآخر

علاقة تضاد يميل إلى الصبا ⟷ لا يَهَشُ إلى الصبا

(تضاد)

جمعتـــــه ⟷ أضاعه

أعــاذل أعتبــت الإمــام وأعتبــا ∴ وأعربـت عمـا في الـضمير وأعربـا[3]

الأنا / الشاعر — الآخر / الإمام

---

(١) الديوان، ص ٦٠٧.
(٢) الديوان، ص ٧٠.
(٣) الديوان، ص ٢٢.

علاقة توافق　　معاتب ⟵⟶ معاتب

(أنواع)　　معرب ⟵⟶ معرب

إن بـــذلي لهـــا لبـــذل جـــواد ∴ واقتنـــائي لهـــا اقتنـــاء شـــحيح[1]

الأنا / الشاعر　　الأنا / الشاعر

علاقة مخالفة　　يبذل الكثير من أجلها ⟵⟶ يضيعها

(تضاد)　　جواد في شرائها ⟵⟶ (بخيل في اقتنائها)

لا تـــصحبن أخـــا نـــسك وإن نـــسكا ∴ وإن فتكـــت فكـــن حربـًــا لمـــن فتكـــا[2]

الأنا / الشاعر　　الآخر

علاقة مخالفة　　فاتك يفتك ⟵⟶ ناسك ينسك

وبالمثل تمامًا نلاحظ في المجموعة الثانية:

إن ضـــاق عفـــوك وهـــو ذو ســـعة ∴ عـــني فلـــيس بواســـع عفـــو[3]

الممدوح　　الآخر

علاقة مخالفة　　واسع العفو ⟵⟶ ليس بواسع العفو

(تضاد)

الـــسخل يعلـــم أن الـــذئب آكلـــه ∴ والذيب يعلم ما بالـــسخل مـــن طيـــب[4]

(علاقة عداء)　　السخل　　الذئب

---

(١) الديوان، ص ٢٤.
(٢) الديوان، ص ٨٩.
(٣) الديوان، ص ٤٥٨.
(٤) الديوان، ص ٤١٦.

مأكول ⟵⟶ آكل

طيب ⟵⟶ لئيم

ونجتزئ من المجموعة الثالثة مثالين كذلك لنؤكد دور هذه الثنائيات **الضّدّية** التي انتشرت انتشارًا لافتًا في شعر أبي نواس:

قهـــوة تـــترك الـــصحيح ســـقيمًا ∴ وتـــصير الـــسقيم ثـــوب الـــصحيح[1]

الإنسان

علاقة تحول الصحيح ⟵ تحول ⟵ السقيم

(ثنائية ضدية) السقيم ⟵ تحول ⟵ الصحيح

عـــاج الـــشقي علـــى دار يـــسائلها ∴ وعجـــت أســـأل عـــن خمـــارة البلـــد[2]

الأنا / الشاعر الآخر / التقليدي

علاقة مخالفة المبتهج السعيد الشقي

(ثنائية ضدية) يسأل عن خمارة البلد يسأل عن دار يسائلها

يقولـــون في الـــشيب الوقـــار ∴ وشـــيبي بحمـــد الله خـــير وقـــار

الأنا / الشاعر الآخر / رمز الواجب

علاقة تخالف يتبرأ من الوقار في الشيب ⟵⟶ يرى في الشيب الوقار

(ثنائية ضدية)

---

(١) الديوان، ص ٤٦.

(٢) الديوان، ص ٤٣٥.

ومن اللافت للنظر أن الشاعر يعمد أحياناً إلى استخدام التكرار اللفظي بصورة مائعة في أحد شطري البيت دون الآخر تمامًا:

ديـــار نـــوار مـــا ديـــار نـــوار ∴ كـــسونك شـجوا هـــن منـــه عـــواري(1)

وفائدة التكرار الاهتمام والتفخيم لديار الأحبة وقد استخدم الشاعر (ما) التفخيمية ليؤكد ما جاء به التكرار اللفظي في شطر واحد.

بـــاكر صـــبوحك فهـــو خـــير عتـــاد ∴ واخلـــع قيـــادك قـــد خلعـــت قيـــادي(2)

إن تكرار الفعل مرة في صيغة الأمر وأخرى في صيغة الماضي بالإضافة لتكرار كلمة القيد، وإسنادها إلى هذا الفعل يؤكد هنا على الرغبة في الانعتاق والتحرر وتحطيم المصادرة على أي شيء، كما أن تنويع الضمير بين المتكلم / الشاعر في خلعت، قيادي وبين المتلقي في اخلع، قيادك، يعد تحفيزًا للآخر على هذا التخلص والتحرر.

يـــا مـــن يبـــادلني عـــشقًا بـــسلوان ∴ أم مـــن يـــصير لـــي شـــغلاً بإنـــسان(3)

كيما أكون له عبدًا يقارضني ∴ وصـــلاً بوصـــل وهجرانًـــا بهجـــران

وقد أدى التكرار هنا في الشطر الثاني إلى تأكيد مبدأ التكافؤ في الحب حيث يكون الوصال بقدر الوصال والسلو بقدر السلو.

وتتزايد كثافة الإيقاع من خلال نواة صوت دلالية خماسية تنشطر هذه النواة إلى جزأين مختلفين في الأصل الاشتقاقي ومن ثم في الناتج الدلالي.

إن بناءً هندسيًا واحدًا ظل مصاحبًا لهذه النواة الصوت دلالية يتمثل في تكرار إحدي جزئياتها ثلاث مرات والجزء الآخر مرتين.

---

(1) الديوان، ص ٤٣٥.
(2) الديوان، ص ٧٨.
(3) الديوان، ص ٤٢٠.

خرجت للهو بالبستان عنك فما ∴ لهوت بل عكف البستان يلهو بي[1]

لم يخل في ناظري من نوره زهر ∴ إلا حكاك بحسن منه أو طيب

فمن خلال انقسام نواة التكرار اللفظي نلاحظ أنها قد لعبت دورًا دلاليًا في إيجاد علاقة من التقابل بين محاولة هروب الذات من تذكر المحبوب وبين إيلاج الذات في عذاب التذكر.

فقد أدت المحاولة إلى عكس الغاية المرجوة وهي النسيان.

شققت من الصبا واشتق مني ∴ كما اشتقت من الكرم الكروم[2]

وإذا كان التكرار اللفظي ذو النواة الخماسية قد أدى إلى خلق نوع من التحول والمفارقة في المثال السابق فقد أدى هنا إلى نشوء علاقة من التماثل والالتحام بين الشاعر والخمر وفي هذا تجسيد لفكرة بعينها تتمثل في تعلق الشاعر بالخمر كمعادل للحياة وتأخذ هذه النواة شكلاً تبادليًا بين نواتيها: تتمثل النواة الأولى في الشكل: أ أ + ب ب أ ومثالها قوله:

لقد حُمَّ من أنا أحميه فأنقده ∴ وردا بوجنتيه ورد لحماه[3]

لقد اتقيت الله حق تقاته ∴ وجهدت نفسك فوق جهد المتقي[4]

ويحدث بتكرار وحدتين من النواة الأولى ثم وحدتي النواة الثانية ثم تأتي في النهاية الوحدة الثالثة المكملة للنواة الأولى.

ويتولد من خلال هذا التركيب تكثيف إيقاعي يؤدي إلى إبراز مثالية الممدوح في تجاوزه للمثال وذلك في قوله:

---

(١) الديوان، ص ٣٩٣.
(٢) الديوان، ص ٥٥.
(٣) الديوان، ص ٣٤٨.
(٤) الديوان، ص ٤٠١.

لقـــد أتقيـــت الله حـــق تُقاتـــه ∴ وجهـدت نفـسك فـوق جهـد المتقـي[1]

أما البنية الأخرى للنواة الخماسية فتحدث بتكرار وحدات النواة الأولى ثلاث مرات متتالية من صدر البيت بحيث يكون آخرها في أول المصراع الثاني وتأتي الوحدتان المكونتان للنواة الأخرى بعدها، وتأخذ الشكل أ أ + ب ب. ومن أمثلته:

شـــققت مـــن الـــصبا واشـــتق مـــني ∴ كمـا اشـتقت مـن الكـرم الكـروم[2]

وبالناس كان النـاس قـدما، ولم يـزل ∴ مـن النـاس مرغـوب إليـه وراغـب[3]

وينتـــج عن هذا البناء الإيقاعي المركب إشعار باهتمام المتلقي للنواة الأولى إذ غالبًا ما تكون محور الاهتمام، فقوله:

وبالناس كان النـاس قـدما، ولم يـزل ∴ مـن النـاس مرغـوب إليـه وراغـب[4]

يؤكد اهتمامه بحقيقة محددة تتمثل في تصور الإنسان كائنًا اجتماعيًا بطبعه حيث لا يمكن للأنا أن تعيش بمعزل عن الآخر، فالشاعر يرى أن ذاته لا يمكن أن تحيا إلا منغمسة في ذوات الآخرين.

ويحدث ذلك كله من خلال نوع من التراسل والتكامل بين الدلالة والمماثلة الصوتية يؤكد ارتباط التكرار اللفظي بالمعاني في توافقها أو تخالفها.

ومن اللافت أن نلاحظ احتواء شعر أبي نواس على وحدات إيقاعية مركزة من خلال النواة الصوت دلالية السداسية، وذلك بانقسام البيت إلى نُوَيَّات صوتية متشابهة بحيث تتكرر كل نواة مرتين من خلال ازدواج ثلاثي.

---

(١) **الديوان**، ص ٤٠١.
(٢) الديوان، ص ٥٥.
(٣) الديوان، ص ٦١٦.
(٤) نفسه.

ومن الملاحظ أيضًا أن لهذه النواة صورتين بنائيتين لا تكاد تجاوزهما أما **الأولى** فتأخذ من خلال الرمز هذا الشكل البنائي:

أ أ + ب ب جـ جـ

ونجد هذا النموذج أكثر شيوعًا في شعر أبي نواس ومنه:

أتت صور الأشياء بيني وبينه ∴ فجهلي كلا جهل وعلمي كلا علم[1]

يديرها دعجاء رَوْدٌ وأدعج ∴ أخ واخته في القوم واسمها اسم[2]

عباسُ عباسٌ إذا احتدم الوغَى ∴ والفضل فضل والربيع ربيع[3]

وتؤدي مثل هذه النواة إلى تلاحم صوتي ينجم عنه تداخل وتلاحم دلالي من خلال تراسل التكرار في شكل منظم، وقد أسهم ذلك – كما رأينا – في إبراز سلبية العلاقة بين الشاعر والطلل في المثال الأول وتلاشيها وعدم وجودها في بؤرة اهتمام الشاعر، كما أن تكثيف الإيقاع في المثال الآخر عبر التجنيس قد أدى إلى تحكم الشاعر وتمكنه من تثبيت صفات الكمال واستمراريتها من خلال نموذجه الثلاثي المتكون من الربيع وابنه وحفيده ليعبر عن تواصل المثال الجيد واستمراره.

أما الصورة الأخرى لبنية التكرار اللفظي السداسي فلها شكل محدد:

أ ب ب + أ جـ جـ

ونلاحظ في هذا التركيب البنائي نوعًا من التعادل والتوازن من حيث توزع النواة الصوت دلالية السداسية على شطري البيت بحيث تتوزع كل

---

(١) الديوان، ص ٨٧.
(٢) الديوان، ص ١٠٤.
(٣) الديوان، ص ٤٦٣.

ثلاث نويات وتكثيفه في كل شطر من الشطرين وذلك عكس البنية الأولى حيث يزداد عمل وتكثيف الإيقاع في شطرها الثاني حيث تتكرر النويات في الشطر الأول مرتين فقط بينما يتضاعف العدد إلى أربع نويات في الشـــطر الثاني، ومن أمثلة هذه النواة المتوازية:

تـــراث أنـــاس عـــن أنـــاس تحزمـــوا ∴ تـوارثهـــا بعــد البـــنين بنـــون [1]

كـــــل نـــــاع فـــــسينعي ∴ كـــــل بـــــاك فـــــسيبكي [2]

وقد أدى هذا التكثيف الإيقاعي إلى خلق تجاوب دلالي ليؤكد رتابة أصلية لاستمرار جدلية الموت والحياة وآلية الميراث الذي تخلفه البشرية وانتقاله من جيل إلى جيل، في المثال الأول، كما أدى هذا التكرار الموسيقي إلى تثبيت نفس هذه الفكرة ولكن ليؤكد في هذه المرة حتمية النهاية التي يئول إليها مصير الإنسان في المثال الآخر.

وأيا ما كان الأمر فإن تكرار النواة السداسية الصوت دلالية، من خلال هذا النسق الذي ينقسم فيه البيت إلى نويات صوتية مزدوجة يجمعها التشابه قد أدى مثلاً إلى خلق نوع من الدلالات المتقاربة أحيانًا والمتقابلة أحيانًا أخرى وقد ساعد تلاعب الشاعر بمشتقات المادة اللغوية الواحدة على إحداث تواتر بين أجزاء الدلالة. فمن ذلك المراوحة بين اسم الفاعل والفعل في مثل: (ناع / صنيعي، باك، سيبكي) وبين المـــصدر والفعل في مثل: (تراث / وتوارثها) والمغايرة بين التذكير والتأنيث في الوزن الصرفي للصفة في مثل: (فعلاء، وأفعل) في قوله دعجاء وأدعج.

(١) الديوان، ص ٦٩.
(٢) الديوان، ص ٦١٧.

وأيا ما كان الأمر فالتكرار اللفظي في شعر أبي نواس يؤكد علاقة التراسل بين البنية الفنية وبين الصور الدلالية المختلفة من خلال التماثل والتخالف، كما أنه يعبر عن فكر أبي نواس الجدلي في رؤية العالم من خلال الإثنينية التي اتضحت في خلقه للمقابلات والمزدوجات التي تعد كشفًا ثنائيًا لعلاقات الصوت بالدلالة وهذه الإثنينية تظهر – كما سنرى – في مؤثرات تقنية كثيرة، الأمر الذي يجعلها ظاهرة ينبغي دراستها والتوقف عندها وسوف يأتي الحديث عنها.

ويتفرع عن التكرار الجناس وما يسمى برد الأعجاز على الصدور حيث يلعب هذان اللونان دورًا فعالاً في تطويع الأداء الإيقاعي لما يتفق مع تحولات الدلالة في القصيدة النواسية.

لكن الدارس لآراء القدماء يجد أن كثرة منها تقف بظاهرة الجناس عند حد الجرس الموسيقي فقد اعتبروه نوعًا "**من أنواع التكرير بالمعنى العام يختص بإعادة اللفظ مع اختلاف المعنى وقد عدوه من المحسنات اللفظية**"(١).

وللحقيقة والإنصاف أن ناقدًا مثل عبد القاهر الجرجاني لم يفته دور التجنيس في خدمة الدلالة يؤكد ذلك قوله – وهو ما ذكرناه سابقًا: "**ولم تجد أيمن طائرًا، وأحسن أولاً وآخرًا وأهدى إلى الإحساس، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها**"(٢).

ولا يكتفي عبد القاهر بذلك حتى يضرب أمثلة فيعلق على بيت أبي تمام

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت ∴ فيه الظنون: أمذهب أم مذهب؟

(١) د. عز الدين علي السيد: **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، الطبعة ٢، ١٩٨٧م، ص ٢٠١.
(٢) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٠٦/١.

يقول: "**إن الشاعر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها**"(١).

والذي يعنينا مما سبق أن نؤكد أولاً على أن التجنيس يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمستوى الأداء الدلالي.

وقد استخدم الشاعر التجنيس في أشعاره بحيث يؤدي التجانس اللفظي إلى ما تستتبعه حركة الدلالة في النص على ما سوف نرى:

يقول الشاعر:

ذكـر الـصبوح بـسحرة فارتـاحـا ∴ وأمـلّـه ديـك الـصباح صـياحا(٢)

بـادر صـباحك بالـصبوح ولا تكـن ∴ كمـسوفين غـدوا عليـك شـحاحا

إن الـصبوح جـلاء كـل مخمـر ∴ بـدرت يـداه بكأسـه الإصـباحا

فالناظر في هذه الأبيات يلاحظ أن الشاعر قد قصر التجنيس فيها على لفظين من أصل اشتقاقي واحد هما: الصباح والصبوح وهو يدل على الشرب في وقت الصباح ويؤدي التشاكل في الجناس بين الصباح والصبوح إلى مواجهة بين طرفين متناقضين الأول: خمر الصباح والآخر ديك الصباح، والطرف الأخير يرمز إلى لحظة حاسمة من عمر الزمن من حيث تفصل هذه اللحظة بين انتهاء يوم وابتداء غيره، أي أنها لحظة تمثل توتر الزمن من خلال صراع الموت والميلاد بين الأيام، ومن ثم بين الإنسان والإنسان، ولا يجد الشاعر ما يواجه به الزمن ويصارعه إلا في الصبوح ولنلاحظ أن كلمة الصبوح تختلف دلاليًا عن قولنا الشرب في الصباح حيث تشمل الأولى الزمن والفعل والفاعل وبذلك يحدث نوع من التوحد في عملية الاصطباح بين

(١) أسرار البلاغة، ص ٥.
(٢) الديوان، ص ١٠.

الشاعر والشرب والزمن وتصبح هذه الخمرة في الصباح وسيلة يتحدى بها الشاعر الزمن؛ لذلك فقد أتى الشاعر من خلال تكراره اللفظين بعينيهما في البيت الثاني ليؤكد هذه المرة على حرصه وطلبه لاختصار الزمن واقتناص الفرص دون الاستسلام لدعوة المسوفين الذين جاء ذكرهم رمزًا على قتل الرغبة وكيف يقتل الرغبة في اللذة والمتعة ولا هوادة في الزمن؟

ويؤكد البيت الثالث على أن ما في الصبوح من جلوة تعادل ما في الصباح من صحوة والإغراق في السكر هو عين الصحو.

ويقول الشاعر في سياق تجانس آخر:

سقاني أبو بشر من الراح شربة ∴ لها لذة ما ذقتها لشراب [1]

نلاحظ أن التجانس الحاصل محصور بين كلمة بشر من ناحية وبين كلمة شربة أو شراب من ناحية أخرى. وقد أدي التماثل في المجانسة إلى نوع من التوحد والتلاؤم بين معنى البشارة والراحة المتولدين في اسم العلم بشر، والراح كاسم على الخمر وبين اللذة والنشوة المصاحبة لعملية الشرب فكأنهما أمران يترتب الأخير منهما على السابق فكأن الراحة والبشري عمليتان تمهيديتان للذة والنشوة المنبعثتين من الشرب.

وثمة فكرة قد ألح الشاعر عليها إلحاحًا من خلال إقامة مجانسة بين الكَرْم والكَرَم حيث يربط الشاعر بين الشارب وحسن الأصل وعراقته في الكرم، وبين الخمر والجود والكرم من الناحية الأخرى.

لأن الكَرْم من كَرَم وجود ∴ وماء الكَرْم للرجل الكريم [2]

(١) الديوان، ص ٩٤.
(٢) الديوان، ص ١٤٤.

وقد يلجأ الشاعر في إطار بنية المديح إلى الاستفادة من اسم الممدوح في إحداث نوع من المجانسة يؤازر سياق المدح ويكمله، من ذلك:

وبالفضل لك الفضل ∴ أبا الفضل على الناس[1]

وربما يستخدم الشاعر الجناس في إحداث أنواع دلالية خاصة تؤدي إلى خلق جو من المرح والمداعبة في بنية الناس ونجد مثل ذلك في وصفه أحيانًا للساقي:

من أهل هيتٍ سخي الجرم ذي أدب ∴ له أقول مزاحًا هات يا هيتي[2]

وهكذا استطاع الشاعر أن يوازن في بناء قصيدته بين الجناس كمحسن بديعي وبين التحولات الدلالية في السياقات المختلفة بطريقة جعلته لا يسرف في استخدامه استخدامًا نافرًا متكلفًا.

ويتداخل مع التجنيس في طبيعته التكرارية (رد الأعجاز على الصدور) **"والتكرارية هنا ملحوظة على مستوى البناء الشكلي، كما هي ملحوظة على مستوى البنية العميقة، إذ تتوارد لفظتان بمعنى واحد أو بمعنيين مختلفين، ولكن طبيعة البعد المكاني للفظتين هو الذي نقل البنية من نسق التكرار أو الجناس إلى نسق رد الأعجاز على الصدور"**[3].

وقد لاحظ الدكتور إبراهيم سلامة مدى التواشج والارتباط بين تكثيف الدلالة وتكثيف تردد الألفاظ في رد الأعجاز على الصدور، فهو يرى في طبيعة هذا اللون أنها تتميز بالميل إلى تأكيد المعنى وتبيينه بالإضافة إلى

---

(١) الديوان، ص ٤٦٣.
(٢) الديوان، ص ٤٠.
(٣) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ١١٣.

تكثيف المعنى الذي يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد، فهو رابط من روابط التذكر كما أن التردد المتمثل في اللفظتين يعطي لونًا من الإيقاع يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد(١).

وتبعًا للتباعد المكاني بين اللفظين المتكررين تتفرع أنواع هذا اللون البلاغي.

وقد استخدم أبو نواس هذا اللون البلاغي في جميع أنواعه ليحكم به عناصر الدلالة في إطار خصوصية إيقاعية.

فالدارس لشعر أبي نواس يلاحظ أنه قد يتسع البعد بين اللفظتين المتكررتين حتى تكون الكلمة الأولى في بداية صدر البيت والأخرى في العجز، من ذلك:

أمين الله قد ملكت ملكًا ∴ **عليك من التقى فيه لباس**(٢)
تساس من السماء بكل صنع ∴ **وأنت به تسوس كما تساس**
عرم الزمان على الذين عهدتهم ∴ **بك قاطنين وللزمان عرام**(٣)
تشببت الخضراء بعد مشيبها ∴ **ولم تكن إلا بالأمين تشبب**(٤)
فأباح من أسرارها مستودعًا ∴ **لولا الملامة لم يكن ليباحا**(٥)
وحياة راسك لا أعو ∴ **د لمثلها وحياة راسك**(٦)
رائحة الخمر ولذاتها ∴ **والخمر لا تخفي لها رائحة**(٧)

---

(١) د/ إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، الأنجلو، ط ٢، ١٩٥٢، ص ١٢٢.
(٢) الديوان، ص ٤٢٥.
(٣) الديوان، ص ٤٠٧.
(٤) الديوان، ص ٤١٠.
(٥) الديوان، ص ٢.
(٦) الديوان، ص ٤٢٤.
(٧) الديوان، ص ١٥.

تــــستقدح العـــود بأطرافهـــا ∴ ونغمــــة في قلـــبي قادحــــة[١]

حبست بهـا صحبي فجـددت عهـدهم ∴ وإنـي علـى أمثـال تلـك لحـابس[٢]

لا تحـــزنن بفرقــــة الأقـــران ∴ وقِــرِ الفــؤاد بمــذهب الأحــزان[٣]

حللـــت لا حرجًـــا علـــىّ حرامهـــا ∴ ولربمَـــا وسَّـــعت غـــير محلـــل[٤]

وقد يحدث أن يقل البعد قليلاً بين اللفظتين المكررتين فيحدث التكرار أثره بشكل أسرع للتقارب بين الألفاظ وإن كان هذا القرب يأتي على حساب الترابط الملازم للنوع السابق، ويحدث هذا اللون بأن يقع أحد اللفظين المكررين في حشو المصراع الأول للبيت بينما يقع اللفظ الآخر في نهاية الشطر الثاني أي في العجز، وعلى ذلك الأمثلة التالية:

ولكـــن حـــديث جاءنـــا عـــن نبينـــا ∴ فذاك الذي أجرى دموعي على النحـر[٥]

بتحريم شـرب الخمـر والنهـي جاءنـا ∴ فلمّا نهى عنهـا بكيـت علـى الخمـر[٦]

ذخـــــرت لآدم قبـــــل خلقتـــــه ∴ فتقدمتــــه بخطـــوة القبـــــل[٧]

تـــراه كـــسلان مـــن تـــساقطه ∴ ومـــا بـــه غـــير نعمـــة كـــسل[٨]

وقد تضيق المساحة التي تفصل بين اللفظين فتقع الأولى في موقع عروض البيت (التفعيلة الأخيرة من صدره) والأخرى في عجز البيت، ومن ذلك:

قــالوا ذكــرت ديــار الحــي مــن أســد ∴ لا در درك قــل لــي مــن بنــو أســد[٩]

---

(١) **الديوان**، ص ١٥.
(٢) **الديوان**، ص ٣٧.
(٣) **الديوان**، ص ١٩٥.
(٤) **الديوان**، ص ١٩٩
(٥) **الديوان**، ص ٣٦.
(٦) الديوان، ص ٣٦.
(٧) الديوان، ص ٤٢.
(٨) الديوان، ص ٣٥٧.
(٩) الديوان، ص ٤٦.

والقـوم إخـوان صـدق بيـنهم نـسب ∴ مـن المـودة لا يرقـي لـه نـسب[1]

وإذا تـــرام تفـــوق لامـــسها ∴ مثـــل الهبـــاء يفـــوت بـــاللمس[2]

وقد يقع أحد اللفظين المكررين في أول المصراع الثاني موافقًا لما جاء عليه عجز البيت ويعد هذا اللون أقل مساحة رصدها البلاغيون بين اللفظين المكررين فيما أسموه برد الأعجاز على الصدور، وفي شعر أبي نواس منه أمثلة كثيرة، نختار منها ما يلي:

نبهتـــه والليـــل ملتـــبس بـــه ∴ وأزحـــت عنـــه حثاثـــه فانزاحـــا[3]

دع عنـك لـومي فـإنّ اللـوم إغـراء ∴ وداونـي بـالتي كانـت هـي الـداء[4]

تـراضـعوا درة الـصهباء بيـنهم ∴ وأوجبـوا لنـديم الكـأس مـا يجـب[5]

لا يحفظـون علـى الـسكران ذلتـه ∴ ولا يريبـك مـن أخلاقهـم ريـب

وقد يجتمع في البيت الواحد أن يتوافق مع عجز البيت الكلمة الأولى من المصراع الأول والكلمة الأولى من المصراع الثاني، مثل:

شمـس المـدام بكفـه وبوجهـه ∴ شمـس الجمـال فبيننـا شمـسان[6]

والناظر إلى الأمثلة السابقة بصفة عامة يلاحظ هذا التداخل الحادث بين التكرار اللفظي والجناس ورد الأعجاز على الصدور مع اعتبار الأخيرين فرع من جنس هو التكرار، لذلك تخلص الدراسة إلى أن التأثير الذي يمكن أن يحدثه التكرار اللفظي – سواء من خلال الجناس أو رد الأعجاز على الصدور – هو أنه يشكل عنصر تأكيد على مدلول الكلمة، وعلى رغبة

---

(١) الديوان، ص ١٩٢.
(٢) الديوان، ص ٢١٥.
(٣) الديوان، ص ١.
(٤) الديوان، ص ٦.
(٥) الديوان، ص ١٩٢.
(٦) الديوان، ص ١٩٥.

الشاعر في أن يجعل للكلمة أهمية خاصة من خلال تأكيدها عن طريق تكرارها أو يجعل منها محورًا للقصيدة بحيث تأتي الخواطر في القصيدة سندًا لتلك الكلمات(١).

(٣) موسيقى الإطار الدلالي

التكرار على المستوى التركيبي

وقد يمتد التكرار الإيقاعي إلى أكثر من بيت واحد في شعر أبي نواس ويحدث هذا التكرار بشكلين محددين.

الأول: التكرار العمودي:

ويحدث هذا النوع من التكرار بترديد الشاعر لصيغة معينة في عدة أبيات متتالية مما يجعله جنسًا من أجناس التغني، ولونًا يعطي إيقاعًا كليًا متناغمًا مع تحولات الدلالة في بنية النص:

هارون إنك للسادات من مضر ∴ وخير قحطان عثمان بن عفان(٢)

هارون إنك للسادات من مضر ∴ وإن سيفك من أبناء قحطان

وقد رأى ابن رشيق أن تكرير اسم الممدوح في مثل هذا السياق إنما جاء للتنويه به "**وإشادة بذكره وتفخيم له في القلوب والأسماع**"(٣). وإذا نظرنا إلى الجانب الإيقاعي نلاحظ أن تكرار هذا الشطر الأول قد أدى إلى وجود نوع

---

(١) إليزابيث دور: **الشعر كيف نتذوقه ونفهمه**، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوشي، بيروت، مكتبة منيمنة، ١٩٦١، ص ٩٨.
(٢) **الديوان**، ص ٤٩٣.
(٣) **ابن رشيق**: العمدة، ٧٤/٢.

من الثراء الموسيقي فضلاً عن استخدام الشاعر لهذه الراء المنونة بالكسر في نهاية الشطر الأول ثم النون المكسورة في نهاية الشطر الآخر. فالراء في قوله (مضر) مع التنوين الذي يؤدي بدوره إلى السكون تجعلنا متشوقين لعودتها في نهاية الشطر الثاني، فيخالف الشاعر توقعنا بالإتيان بحرف النون المكسور ليحدث نوعًا من القلق والتشوق ثم تأتي قافية الشطر الأول من البيت الثاني موافقة لنظيرتها في البيت الأول، فيحدث نوع من اللذة لهذه الموافقة، ويحدث المثل بتكرار قافية الشطر الأخير من البيت الثاني.

وقد يستخدم الشاعر هذا التكرار العمودي في موضوعات النسيب والغزل عامدًا إلى استكمال صفات المحبوب من خلال تكرار الشطر من البيت بصورة متتابعة:

أنـــت غـــزال غـــنج ∴ بــــه يتيـــه الغــــنج[1]

قــالوا فــصفه قلــت: في الجبـــ ∴ ـــهة منـــه بـــرج

قــالوا فـــزد. قلــت: وفي الـــ ∴ ـــوجنة منـــه بهـــج

قــالوا فـــزد. قلــت: وفي الـــ ∴ عيـــنين منـــه دعـــج

قـــالوا فـــزد. قلـــت: وفي الأ ∴ ســـنان منـــه فلـــج

قـــالوا فـــزد. قلـــت: وفي الـــ ∴ ـكـــشحين منـــه دمـــج

قـــالوا فـــزد. قلـــت لهـــم ∴ أكثــــر مــــن ذا سمـــج

وقد يلجأ الشاعر إلى كلمة واحدة يكررها في أبيات كثيرة متتالية على أن تأخذ هذه الكلمة موقعًا محددًا في كل بيت بحيث تأتي في صدر الشطر

---

(١) الديوان، ص ٣٣٨.

الأول وتأتي في صدر الشطر الثاني ثم تتوالى إلى نهاية الأبيات فيحدث بذلك نوع من الهندسة الإيقاعية والدلالية معًا حيث تتحرك اللفظة عبر التكرار في مستويين أفقي ورأسي:

ألا كــم أذل الــدهر مــن متعــزز	∴	**وكم زمّ من أنـف حَمِـيّ، وكـم خطـم**[1]
وكـم ساور العقبـان في الجـو صـرفه	∴	**وكم خاوص الحيتـان في زاخـر الحـوم**
وكــم نهــش الحيــات في هــضباتها	∴	**وكم فـرس الأسـد الخـوادر في الأجـم**
وكـم أدرك الـوحش الـتي لج نفرهـا	∴	**يفــور لَهَــا طــورًا، ويطلــع الأكــم**
وكــم أقعــص الأبطــال إمّــا شــجاعة	∴	**وإمــا بمقــدار إذا اضــطره اقــتحم**
وكـم صـال بـالأملاك وسـط جنودهـا	∴	**وأخنـى علـى أهـل المـروءات والحكـم**
وكم نقمـة أبـدى، وكـم غبطـة طـوى	∴	**وكـم سـيد أهـوى، وكـم عـروة فـصم**
وكـم هـد مـن طـود منيـف رعانـه	∴	**وكم قضى من قـصر منيـع وكـم وكـم**

والناظر في الأمثلة الثلاثة السابقة يلاحظ أن هذا النوع من التكرار العمودي قد أدى إلى الإسهام في خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل التأكيد على مكانة الممدوح وتفخيمه في المثال الأول، كما ساعد في المثال الثاني على استقصاء رسم صورة جمالية كلية وتجريدية في الوقت ذاته للمحبوب، ونلاحظ أن تكرار لفظة "**كم**" في المثال ساعدت على إبراز سطوة الزمن وطلاقة قدرته النافذة في صميم الأشياء.

---

(١) **الديوان**، ص ٥٨٧.

الآخر: التكرار الأفقي:

(١) **التقطيع الأفقي:** وهذا الضرب من التقطيع يحدث بإقامة شطري البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الآخر مناسبة كاملة أو شبه كاملة. وقد اصطلح عليه القدماء فيما أسموه بالموازنة يقول ابن رشيق: "**ومن المقابلة ما ليس مخالفًا ولا موافقًا كما شرطوا إلا في الوزن والازدواج فقط فيسمى حينئذ موازنة**"[١].

والدارس لشعر أبي نواس يلاحظ نمطية هذه المفاصل أو التقطيعات التي تنعكس على مستوى البيت بما يطلق عليه تسقية التقطيع الصوتي، وقد يأتي هذا التقطيع في صورة مختلفة، فعلى سبيل المثال يمكن أن يكون ذات شكل سداسي تقوم بنية البيت فيه على ست وحدات صوتية صغرى، ثلاث منها في كل شطرة من ذلك قوله:

أيـا رب / وجـه في الـتراب / عتيـق ∴ ويـا رب / حـسن في الـتراب / رقيـق[٢]
ويـا رب / حـزم في الـتراب / ونجـدة ∴ ويـا رب / رأى في الـتراب / وثيـق

(٢) وتعد المقابلة والازدواج نوعين من أنواع التكرار الأفقي لتقطيع البيت تقطيعًا ثنائيًا.

والمقابلة هي "**ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخرًا، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق كان مقابلة**"[٣].

---

(١) ابن رشيق: **العمدة**، جـ ٢/١٩.
(٢) **الديوان**، ص ٦٢١.
(٣) ابن رشيق: **العمدة**، جـ ٢/١٥.

وواضح أنَّ المقابلة ترصد التوافق أو التخالف بين شقين بإشراكهما عبر التقسيم الأفقي في إطار موسيقي واحد فينكشف ما بينهما من فارق يصل أحيانًا إلى حد التضاد.

ومن أمثلة المقابلة في شعر أبي نواس:

أنا استدعيت / عفوك / من قريب ∴ **كما استعفيت / سخطك / من بعيد** [1]

وواضح أن التقابل كان بين ثلاث وحدات في مقابل ثلاث، "**فاستدعيت**" مقابل "**استعفيت**" و"**عفوك**" مقابل "**سخطك**" و"**قريب**" مقابل لـ "**بعيد**". وواضح ما بين استدعاء العفو من القرب واستعفاء السخط من البعد.

ومن المقابلة أيضًا:

فطردنا / الصدود / أقبح طرد ∴ **وعطفنا / الوصال / أحسن عطف**

وقد قابل الشاعر بين "**طردنا**"، و"**عطفنا**" وبين "**أقبح**"، "**أحسن**" وكذلك بين "**الصدود**"، و"**الوصال**" وقد ساعد هذا التقسيم عبر المقابلة على إبراز استجابة النفس للشيء ونفورها من غيره، من الاستجابة للوصال إلى النفور من الصدود.

ومن المقابلات الثنائية:

لا تحمدن / أمر أمن غير تجربة ∴ **ولا تذمّنه / إلاّ بتجريب**[2]

---

(١) محمود بن سليمان الحلبي: **حسن التوسل إلى صناعة التراسل**، مطبعة هندية، ١٣١٥ هـ ص ٧٠.

(٢) الديوان، ص ٧٦.

فالتقابل هنا بين "**تحمدن**" و"**تذمن**" وبين "**من غير تجربة**" و "**إلا بتجريب**" وفي هذا الإطار أمكن تقطير خلاصة التجربة.

كذلك من المقابلات:

لــئن أصــبحت / ذا جــرم / عظــيم ∴ لقــد أصــبحت / ذا عفــو / كــريم[1]

وقد قابل هنا بين أشياء غير متضادة حيث إن العفو ليس متضادًا مع الجرم ولا العظيم ضد الكريم.

وإذا كان أبو نواس قد نجح في إقامة نوع من التوازي الإيقــاعي الدلالي لخــلق جو من الهندسة والتوازن بين اللفظ والمعنى فقد عيب عليه في المقابلة قوله:

أرى الفــضل للــدنيا وللــدين جامعًــا ∴ كما السهم فيه الفوق والريش والنـصل[2]

إذ أنه زاد في المقابلة قسمًا "**لأنه قابل اثنين بثلاثة**"[3]. وبنظرة حديثة إلى بنية البيت لا نلاحظ فيه هذا الخلق، إذ أن أبا نواس ما أراد في مقابلته إلا المعنى العام في شمولية الفضل واكتمال مزاياه كما يشتمل السهم ما عدَّدَهُ من الفوق والريش والنصل. غير أن النزعة المنطقية التي ظلت مسيطرة على النقد القديم، كانت تفرض النموذج أو المثال الذي ينبغي ألا يحيد عنه الشاعر.

الازدواج: وعلى عكس ما يحدث في المقابلة فقد ينتج عن الازدواج بين التركيبين تقارب وتماثل في بعض الأحيان وذلك من خلال نوع من الإيقاع

---

(١) الديوان، ص ٤٥٨.
(٢) ابن رشيق: **العمدة**، جـ ١٨/٢.
(٣) ابن رشيق: **العمدة**، جـ ١٨/٢.

الناتج من التشاكل الصرفي للبنية اللغوية، فيسهم بذلك في تكامل عناصر البناء الفني. ومن ذلك:

واجعـــــل / البـــستان / بيتًـــــا	∴	**واجعــــــل / القريــــــة / دارًا**[1]
وأطـــــــر / فيهـــــا / حمامًـــــا	∴	**وارتـــــبط / فيهـــــا / المهـــارى**
فهـــذا العـــيش / لا خـــيم البـــوادي	∴	**وهـــذا العـــيش / لا اللـــبن الحليـــب**[2]
فـــأين / البـــدو مـــن إيـــوان كـــسرى	∴	**وأيـــن / مـــن الميـــادين الـــزروب**
وعـــن الـــيمين / جـــداول مـــشوقة	∴	**وعـــن الـــشمال / حـــدائق وكـــروم**[3]

ومن ظواهر التقطيع الأفقي كذلك مساواة الشاعر بين البنية الصرفية والبنية العروضية مساواة تامة حيث يقوم بناء بيت الشعر على أربع وحدات لفظية ثم أربع تفعيلات، وكل واحدة منها قائمة على نفس تقطيع المواليا، مثل:

مخنثـــــــة / ، مؤنثـــــــة	∴	**بهـــــا ألم / ، وبـــــي ألم**[4]
مفـــــاعلتن / مفـــــاعلتن	∴	**مفـــــاعلتن / مفـــــاعلتن**

ولعل في هذا المثال برهانًا واضحًا على تداخل الأشكال البديعية – فلا يفوتنا أن نلاحظ – أن البيت يمكن أن يدخل تحت إطار الترصيع كذلك. والبيت من مجزوء الوافر وكل وحدة من الوحدات الأربع تأتي مستقلة من خلال الوزن العروضي.

(١) **الديوان**، ص ١١٢.
(٢) **الديوان**، ص ١٢.
(٣) الديوان، ص ١٩٣.
(٤) الديوان، ص ٣٠٣.

وقد تشتمل كل وحدة لفظية على أكثر من تفعيلة واحدة، ومن ذلك:

لها تاج مرجان،/ وإكليل لؤلؤ		∴	**وترنيم نشوان ، / وصفرة عاشق** [1]	
فعولن مفاعيلن / فعولن مفاعلن		∴	**فعولن مفاعيلن / فعولن مفاعلن**	

وربما يقوم التقطيع الأفقي التكراري على شكل إيقاعي تتوافق فيه الوحدة الأولى مع الوحدة الثالثة والثانية مع الرابعة، وذلك مثل:

ومواتي الطرف،	**عف اللسان**	∴	**مطمع الأطراق،**	**عاصي العنان** [2]
فاعلاتن فاع	**لن فاعلاتن**	∴	**فاعلاتن فاع**	**لن فاعلاتن**
(أ)	(ب)	∴	(أ)	(ب)

ومثل هذا النوع يأتي في مقام التأكيد ومحاولة الاستقصاء ونشدان الكمال في الوصف، ففي المثال الأول يتضح الحرص على تأكيد الوصف، أما في المثالين الآخرين فالأول منهما يجمع فيه للخمر كل صفات الحسن والجمال والنشوة. وفي الآخر استقصاء لأوصاف المحبوب ليتبين أنه يجمع بين الجمال وحلاوة المنطق فمعنى مواتي الطرف أي مقبل الطرف ومعطي ما فيه من معاني الحنان والألفة كما أنه منزه عند النطق عن المعايب وفي الوقت نفسه فهو يجمع بين الجاذبية لما يشعر به من فطنة الرضا والقبول وبين صعوبة القياد والامتناع.

(٤) مظاهر موسيقية خاصة

ونقصد بالمظاهر الموسيقية الخاصة بعض الأنماط الموسيقية غير المشروطة بمعنى "**أنها ليست من المستلزمات الأساسية في بناء القصيدة ولكنها تأتي**

---

(١) الديوان، ص ١٧١.

(٢) الديوان، ص ١٨.

متجاوبة مع البحر والقافية مرتبطة بهما أشد الارتباط ولا تستمد كيانها إلا من كيانهما. ويندرج تحت هذا اللون الموسيقي مجموعة من المؤثرات الإيقاعية: القوافي الداخلية والوسطى، والترصيع، والتدوير، والترجيع والتطريز".

وتتمثل القيمة الحقيقية للقافية الوسطى في أمرين:

الأول: في كونها ظاهرة ثنائية صوت دلالية يترتب على حدوثها تولد السكتة العروضية المتوازية في مصراعي البيت مما ينجم عنه انتظام موسيقي واضح.

والآخر: يكمن في وصل المصراع الثاني بالمصراع الأول عن طريق التماثل الصوتي لقافية الصدر والعجز الذي يأتي غالبًا مصحوبًا بتواز في التركيب النحوي لشطري البيت فيسهم – إلى حد كبير – في إحداث مماثلة صوت دلالية.

يقول الشاعر:

كـــــل نـــــاع فـــــسينعى ∴ كـــــل بـــــاك فـــــسيبكي[1]

كـــــل مـــــذخور ســـــيفنى ∴ كـــــل مـــــذكور سينـــــسى

نلاحظ هنا نوعًا من التوازي التركيبي النحوي والصرفي للشطرين، فالقوافي هنا فعلية مشتركة في زمن بعينه يدل على الاستقبال، وذلك بإدخال حرف السين على الفعل المضارع، كما أن كل شطر من الأشطر يبدأ بلفظ "**كل**" الذي يفيد العموم والشمول كمبتدأ مضافا إليه اسم الفاعل "**ناع، باك**" في البيت الأول، واسم المفعول "**مذخور، مذكور**" في البيت الآخر. وفي البيتين تأكيد لفكرة واحدة مؤداها أن الإنسان مصيره للزوال . ومن هنا فقد جاءت القافية الوسطى لتدعم هذا التركيب المتناغم نحويًا وصرفيًا من خلال هذا التوازي

---

(١) الديوان، ص ٦١٧.

الذي يؤكد استمرارية التجربة فوق مسرح الحياة، ومن هذه القافية قال أبو نواس في وصف الأصدقاء:

الورد يضحك، والأوتار تصطخب ∴ والناي يندب أحياناً، وينتحب
والقوم إخوان صدق بينهم نسب ∴ من المودة ما يرقى له نسب[١]

ومثل هذا الانتظام النغمي بين شطري البيت يلفت النظر إلى مستوى الأداء الإيقاعي، ويربط – من ناحية أخرى – بين الوظيفة الصوتية والمغزى الدلالي. فالبيتان يوضحان موقفاً بعينه يتمثل في استحضار الشاعر لموقف فريد من نوعه حيث تتراسل جماليات المعاني ما بين اجتماع الإخوان على المودة في ظل الورود الضاحكة والأوتار المغردة.

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن التكرار يشكل دورًا أساسيًا في بناء القوافي الوسطى، فكثيرًا ما تأتي مثل هذه القوافي بتكرار اللفظ مع قافية نهاية البيت كما هو واضح في كلمة (نسب).

وإذا كانت القافية الوسطى قد التزمت بشكل واحد من القوافي وهو:

______________ أ ∴ ______________ أ

فإن نوعًا من القوافي الداخلية تأتي فيه قافية الصدر مغايرة في حرف الروي لقافية العجز، مثل:

هارون إنك للسادات من مضر ∴ وخير قحطان عثمان بن عفان[٢]
هارون إنك للسادات مَن مضر ∴ وإن سيفك من أبناء قحطان

أو كقوله:

سببت ابن الحديح فسب ظلي ∴ لعمر أبيك لا استوفي وزادا

---

(١) الديوان، ص ١٩٢.
(٢) الديوان، ص ٤٩٣.

ولـو في غـير مـصر سـببت ظلـي ∴ لقلـت: ابـن الخبيثـة كـن رمـادا[1]

ويعد مجيء هذا النوع قليلاً وبصورة متفرقة لا تسمح له بالاستقلال الدلالي في محور من محاور القصيدة، لذلك لم يتسع هذا النمط ليأخذ شكل الظاهرة من حيث التواتر.

ومن اللافت استخدام أبي نواس لنوع من القوافي يسمى بالقوافي المُتَوَّجة، ويحدث بتكرار المقطع الأخير للقافية مرتين في نهاية البيت، وذلك مثل قوله:

أمـــا يـــسرك أن الأرض زهـــراء

والخمـــر ممكنـــة، شمطـــاء عـــذراء[2]

مـــا زال تاجرهـــا يـــسقي وأشـــربها

وعنـــدنا كاعـــب بيـــضاء حـــسناء

وقوله:

لا بـــد مـــن عـــض المراشـــف فاســـكني

ونـــشبك الأحـــشاء بالأحـــشاء[3]

ومعلوم أن هذه القوافي "**تقوم على التشابه الصوتي، غير أنها تكرر نفس المعنى في الكلمتين، فتعد كلمة القافية تأكيدًا وتتويجًا لسابقتها**"[4]، كما في المثال الأخير.

---

(١) الديوان، ص ٥٥٣.

(٢) الديوان، ص ٧٠٠.

(٣) الديوان، ص ٧٠٢.

(٤) د. يسرية المصري: بنية القصيدة عند أبي تمام، رسالة دكتوراه، بمكتبة جامعة عين شمس، ١٩٨٧، ص ٢١٧.

وقد تأتي هذه القافية من خلال تلاعب الشاعر بمشتقات المادة الواحدة ومثال ذلك في شعر أبي نواس، وقوله:

تـــراث أنـــاس عـــن أنـــاس تحزمـــوا

توارثهمـــا بعـــد البـــنين بنـــون [1]

وقوله:

لـــدى نـــرجس غـــض القطـــاف كأنـــه

إذا مـــا منحنـــاه العيـــون عيـــون[2]

أو بالمجانسة مثل:

مـــن أهـــل هيـــث ســـخى الجـــرم ذي أدب

لـــه أقـــول مزاحًـــا: هـــات يـــا هـــيتي[3]

ولعل وظيفة القافية المتوجة ترجع إلى خلق مشاكلة صوتية تؤدي إلى الربط بين الصوت والدلالة عبر التكرار سواء بتكرار كلمة مرادفة في المعنى، أو بتكرار كلمة مشتقة من كلمة أخرى مجاورة لها، و"**في هذا تتويج للقافية لتأتي مستقرة في مكانها، خاتمة للبيت ختامًا دلاليًا وصوتيًا في آن واحد**"[4].

وبناء على ما سبق فإن درجة كثافة القافية لا تظهر إلا من خلال علاقات التقابل بينها وبين بعض الكلمات في البيت مما يعطيها تتويجًا صوتيًا. وقد تكون العلاقة بين القافية وبعض الكلمات علاقة إيجابية، وقد تكون علاقة سلبية تنشأ من التقابل بين صوت القافية في نهاية البيت وصوت آخر مغاير له في القوافي الداخلية.

(١) الديوان، ص ٦٩.
(٢) الديوان، ص ٦٩.
(٣) **الديوان**، ص ٤٠.
(٤) د. يسرية المصري: بنية القصيدة عند أبي تمام، ص ٧٢.

ولقد تمثلت قمة التوازن النقي مما يبلغ بالظاهرة مداها الأفقي في نموذج الترصيع، وهو أسلوب مزدوج يتجمع فيه مبدأ الفك ومبدأ التجزئة، ثم يضاف مبدأ التقنية الداخلية، فيتراكب التوازن المفصلي مع الإيقاع الصوتي والنغم المقطعي.

والترصيع في البيت الشعري يأتي "**إذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعًا أو شبيهًا بالمسجوع**"[(١)]. وقد عرفه قدامة بن جعفر بقوله: "**ومن نعوت الوزن الترصيع، وأن يستوفى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف**"[(٢)].

على أن هناك من يقسمه إلى نوعين: تام وناقص، يقول الطوفي: "**وهو في الصناعة استواء ألفاظ فصلي الكلام في الوزن، فإن استوت مع ذلك في القافية فهو التام، وإلا فهو الناقص**"[(٣)].

ومن الواضح أن القدماء لم ينظروا للترصيع على أنه ظاهرة صوت دلالية إذ اكتفوا بتوصيف شكلي للظاهرة دون محاولة الربط بين مقاطع الأجزاء والدلالة المتولدة. فهو عندهم "**أن يكون حشو البيت مسجوعًا**"[(٤)] وحسب، ثم إنهم اعتبروه نوعًا من التكلف إن زاد عن موقع أو اثنين من القصيدة[(٥)].

وأيا ما كان الأمر فإن اجتماع التقطيع المتوازن بالقافية الداخلية هو ما أسماه القدماء بالترصيع.

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ٢/٢٦.
(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٨٠.
(٣) الطوفي الأكسير في علم التفسير، ص ٣٢٦.
(٤) أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، ط ١٩٥٢، ص ٣٧٥.
(٥) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٣٧٧.

ويعد الترصيع من وجهة النظر النقدية الحديثة "**وسيلة مشابهة للقافية وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسًا صوتيًا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت. ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية**"[1].

ويأتي الترصيع في صور متباينة فمنها أنه يحدث في صدر البيت دون عجزه مثل:

البـــدر صـــورته، والـــشمس جبهتـــه ∴ وللغزالـــة منـــه العـــين والليـــب[2]

صـفراء مـا تـركـت، زرقـاء إن مزجـت ∴ تـسمو بحظـين مـن حـسن ومـن لألأ[3]

يـــديرها قمـــر، في طرفـــه حـــور ∴ كأنمـــا اشـــتق مـــن ســـحر هـــاروت[4]

وقد يأتي عكس ذلك بأن يكون في العجز دون الصدر مثل:

كانـــت لـــرب قيـــان ذي مغالبـــة ∴ بالكـشح محـترف بالكـشح مكتـسب[5]

وثمة وحدات موسيقية تخضع لتقطيع رباعي حيث تتضمن الأبيات إلى جانب القافية العامة، هذا الترصيع فيما يمكن أن نطلق عليه القافية الداخلية.

ونلاحظ أن الشاعر يخضع وحداته الأربع لنوع من التوازن الشامل وذلك من خلال جعل القافية الداخلية في وحدات ثلاث، وتكون الوحدة الرابعة مخالفة بحيث تأخذ هذا الشكل:

---

(١) جون كوين: **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، الزهراء ١٩٨٥، ص ١٠٥، ١٠٦.
(٢) الديوان، ص ١١٨.
(٣) الديوان، ص ٣٤.
(٤) الديوان، ص ٣٩.
(٥) الديوان، ص ٧٢.

ـــــــــ أ ـــــــــــ أ ـــــــــــــ أ ـــــــــــ ب

ومن أمثلتها في شعره:

كالمسك إن بذلت، والسبك إن سكبت ∴ تحكي إذا مزجت إكليل مرجان[1]

صهباء صافية، عذراء ناصعة ∴ للسقم دافعة من كرم دهقان

وقد تكتمل الوحدات الموسيقية الأربع في صورة مزدوجات حيث يحدث الترصيع في كل وحدتين متجاورتين فتأخذ الشكل:

ـــــــــ أ ـــــــــــ أ ـــــــــــــ ب ـــــــــــ ب

ومن أمثلتها:

مخنشة، مؤنثة ∴ بها ألم، وبي ألم[2]

وعلى الرغم من أن الشاعر قد أجرى القافية الداخلية بصورة مغايرة للقافية العامة في أشكال الترصيع السابقة، فإنه من الصعب أن نجد مصاحبة صوت دلالية تربط بين هذه الأبيات وبين المحاور الدلالية في القصائد. وربما يرجع الأمر إلى استخدام الشاعر لها في نطاق محدود بالبيت الشعري الواحد إلا فيما ندر.

لذلك فإن هذه التقطيعات لم تكتسب طاقة دلالية خلاقة إلا إذا امتد استعمالها إلى مجموعة من الأبيات، وعندئذ يتأتى لنا أن نحكم على خصوصية الوظيفة التي تشغلها القوافي الداخلية متمثلة في الترصيع حيث يتم الربط بين الإيقاع والخط الدلالي على مستوى ضيق هو مستوى البيت وذلك من خلال ما يمكن أن يسمى بالتناسب الإيقاعي للبيت.

---

(١) الديوان، ص ١١٣.

(٢) الديوان، ص ٣٠٣.

ويعد حسن التقسيم من أنواع التقطيع الموسيقي الذي يلفت أذن المتلقي إليه في بنية الخطاب الشعري، وقد جاء منه في شعر أبي نواس أمثلة قليلة في الأبيات المفردة منها قوله في وصف الخمر:

مناصـــبها بـــيض، وأكفانهـــا خـــضر ∴ وأحـــداقها صـــفر، وأنفاســـها عطـــر[1]

والمنصب هو حديد يوضع عليه القدر وهو يكنى ببياضها على أنها لم تمسها النار، فهي ليست من الخمور المطبوخة.

وقد يحدث هذا التقطيع النغمي على مستوى المقطوعة الشعرية مما يؤدي إلى مضاعفة الإحساس النغمي والتقسيم الموسيقي لبنية المقطوعة الشعرية:

ســـــلاف دن، كـــــشمس دجـــــن ∴ كـــدمع جفـــن، كخمـــر عـــدن[2]

طبـــــيخ شمـــــس كلـــــون ورس ∴ ربيـــب فـــرس، حليـــف ســـجن

يـــسقيك ســـاق، علـــى اشـــتياق ∴ إلى تـــــلاق بمـــــاء مـــــزن

يـــا مـــن لحـــاني، علـــى زمـــاني ∴ اللـــــهو شـــاني فـــلا تلمـــني

ونلاحظ أن الشاعر استطاع من خلال حسن التقسيم أن يجمع للبيت إيقاعين متواشجين الأول خارجي ويتمثل في القافية العامة للأبيات والمتمثلة في حرف النون، والآخر ذلك التقسيم الإيقاعي في القافية الداخلية للأبيات.

ومن المؤثرات النفسية المهمة **التدوير** ويتمثل في إزالة الحاجز أو الفضاء الذي يقوم بين الشطرين في البيت الشعري، وإخراج البيت في قالب واحد، أي يصل الشاعر عجز البيت بصدره فيقتسمان عروضيًا لفظًا واحدًا، "**وعندئذ**

---

(١) **الديوان**، ص ١٤٥.

(٢) **الديوان**، ص ٣٤٦ ط آصاف.

يتعذر عند الإفضاء بالقول الشعري أداء أو عند تلقيه سماعًا أن يتفاصل المصراعان تفاصلاً يتماشى مع حدود البنية التركيبية وحدود البنية الإيقاعية في نفس الوقت"[١].

وهكذا تلغى ثنائية البيت ويطرد تسلسله المقطعي فيما يشبه الدورة التعبيرية الكبرى. وقد استخدم الشاعر التدوير بنسبة كبيرة وملحوظة في أبحر مثل الهزج والخفيف والرمل والمجتث والمنسرح، بينما تقل هذه النسبة في أبحر أخرى كالكامل والوافر والمتقارب، وتكاد تنعدم تمامًا في أبحر كالطويل والبسيط والسريع والمديد. وترى نازك الملائكة[٢] أن التدوير غير مقبول في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل "**فاعلن – مستفعلن – متفاعلن**". والحقيقة أن قلة ورود التدوير في هذه الأبحر لا يرجع إلى انتهاء أعارضها بوتد بقدر ما يرجع إلى وفرة عدد التفاعيل فيها، فالشاعر لا يلجأ إلى التدوير إلا عندما تقصر تفاعيل الشطر عن أداء معناه فيقسم بعض كلامه بين شطرين.

من أجل ذلك فإن قلة التدوير ليست في البحور التي تنتهي بوتد مجموع فحسب وإنما هي في كل بحر يستخدم كاملاً سواء أكان عروضه منتهيًا بوتد أم بسبب.

من أجل هذا نجد أن الأبحر كالهزج والمجتث ومجزوءات البحور قد حظيت بعدد كبير من الأبيات المدورة على حين أننا لا نكاد نعثر على بيت مدور واحد في أبحر ذات عدد كبير من التفعيلات كالطويل والبسيط.

والجدول التالي يبين عدد الأشعار التي حدث بها تدوير ونسبتها إلى الأشعار التي لم يحدث فيها ذلك:

---

(١) المسدي وآخرون: **الشعر ومتغيرات المرحلة**، ص ٢٠.
(٢) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، النهضة ببغداد، ط ٢، ١٩٦٥، ص ٩٣.

عدد الأشعار المدورة في ديوان أبي نواس

البحور	الخمر	الغزل	المديح	الهجاء	الرثاء	العتاب	الزهد	نسبة المدور في أشعار كل بحر إلى غير المدور
الرمل	٢٥	١١	٣	٨	-	-	٤	%٥٦,٩
البسيط	١	-	-	-	-	-	-	
الكامل	٢	١٢	٧	٢	٢	١	١	%٢٣,٧
الطويل	١	-	١	-	-	-	-	
السريع	-	٢	-	-	-	-	-	
الوافر	٣	١٠	٢	٢	-	-	-	%١٥,٣
المنسرح	١٠	٩	٤	٤	١	-	-	%٣٦,٨
الخفيف	١٢	٢١	٨	٤	١	-	٢	%٦١,٥
المجتث	-	٩	٤	٢	-	-	-	%٥٠
الهزج	٤	٢١	-	٣	-	-	-	%٧٥,٧
المتقارب	١	-	-	-	-	-	-	
المجموع	٥٩	٩٥	٢٩	٢٥	٤	١	٧	

ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام إكثار الشاعر من استخدام التدوير في أغراض بعينها في مقدمتها الغزل ثم يليه الخمر فالهجاء، حتى إننا نجد في الغزل أشعارًا كاملة قد أتت أبياتها مدورة.

كما يلاحظ أن هذه الأشعار التي جاءت مدورة قد أتت كلها في صورة مقطوعات فضلاً عن كونها من مجزوءات البحور[١] عدا مقطوعتين جاءتا

(١) انظر الديوان، ص ٢٨٦، ٤٧٦.

من بحر الخفيف، أما الباقية فقد جاءت اثنتان منها من مجزوء الكامل[١]، وواحدة من مجزوء الرمل[٢]، وواحدة من الهزج[٣].

وإذا حاولنا أن نربط بين الأغراض الشعرية وظاهرة التدوير كمؤشر موسيقي تبين لنا نوع من العلاقة بينه وبين غرض معين كالغزل، فهذا الغرض – باعتباره وصفًا يكشف عن أسمى علاقات المشاعر الإنسانية وبوصفه نوعًا من الإفضاء بين المتحابين فإنه – يحتاج إلى نوع من التداخل والتلاحم يشبه – إلى حد كبير – إزالة ما بين شطري البيت من مسافة أو فضاء.

ومن أمثلة ذلك قول أبي نواس:

دمعــــــة كــــــاللؤلؤ الــــــرطـ ∴ ـــــب علــى الخــد الأســـيل[٤]
قطـــــرت في ســـــاعة البيـــــ ∴ ـــن، مــن الطــرف النحيــل
إنمــــا يفتــــضح العـــــا ∴ شــــق في وقــــت الرحيــــل

فالشاعر يتحدث عن مقام البين والافتراق فكأنه يحاول – من خلال نوع من التلاحم بين شطري البيت – أن يقابل البعد الدلالي للفراق والتشتت بنوع من الأمل في التقارب والتلاحم وقتل هذا البين ولا يتأتى ذلك إلا من خلال هذه المشاكلة التي أحدثها الشاعر حين وصل بين شطري البيت.

ونرى أيضًا:

---

(١) الديوان، ص ٣٠٨، ٣٤٥.
(٢) الديوان، ص ٣٠٤.
(٣) الديوان، ص ٣٤٧.
(٤) الديوان، ص ٣٠٤.

قــد سـقتني – والـصبح قــد فتــق الليــ ∴ ــل – بكأسـين، ظبيـة حــوراء[1]

مــن بنـــان كأنـــه قـــضب الفـــضـ ∴ ـــة، قنّـــي أطرافهـــا الحنـــاء

ذات حــســن تـــسجى بأردافهــــا الأز ∴ ر، وتطـوي في قمـصها الأحــشاء

قــد طـوى بطنهـا – علـى سـعة العيـ ∴ ـش – ضمور في حقولها وانطـواء

ففي "وصف ساقية" نلاحظ أن التدوير قد جاء مساعدًا على إبراز معنى محدد يتمثل في التداخل الحادث بين الصبح والليل في قوله: و"**الصبح قد فتق الليل**". كما أنه ساعد على إبراز تكامل الهيئة الكلية في وصف الساقية.

ومهما يكن من شيء فإننا نستطيع أن نقرر – بناء على دور التدوير في سبك شطري البيت الشعري، وبناء على حدوثه بصفة غالبة في المقطوعات من مجزوء البحور – أن التدوير تتمثل وظيفته الرئيسية في إلغاء ثنائية البيت واطراد تسلسله المقطعي فيما يشبه الدورة التعبيرية الكبرى.

ويمتد التكرار الإيقاعي إلى خارج حدود الجملة الشعرية أو البيت ليشمل قطعة مكتملة فيما عرف باسم **الترجيح في المحاورة**. و"**يحكي فيه المتكلم مراجعة في القول ومحاورة جرت بينه وبين غيره بأوجز عبارة وأخصر لفظ**"[2].

ويكثر مثل هذا اللون في شعر أبي نواس كثرة لافتة، وقد اختار العلوي نموذجًا للترجيح من شعر أبي نواس قوله:

قــــال لـــــي يومًــــا ســــليمًا ∴ وبعــــض القـــــول أشـــــنع[3]

قــــال صـــــفني وعليـــــا ∴ أينـــــا أتقـــــى وأورع

---

(١) الديوان، ص ٢٨٦.

(٢) العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المقتطف بمصر، ١٩١٤، جـ ١٥١/٣.

(٣) نفسه، ص ١٥١.

قلـــت: إنـــي إن أقـــل مـــا ∴ فيكمـــا بـــالحق تجـــزع

قـــال: كـــلا، قلـــت: مهـــلاً ∴ قـــال: قـــل لـــي قلـــت فـــاسمع

قـــال: صـــفه، قلـــت: يعطـــي ∴ قـــال: صـــفني، قلـــت: تمنـــع

وهو كثير جدًا في شعر أبي نواس ونكتفي هنا بإيراد نموذجين له:

أنـــت غـــزال غـــنج ∴ بـــه يتيـــه الغـــنج[1]

قـــالوا: فـــصفه قلـــت: في الجبـــ ∴ ـــهة منـــه بـــرج

قـــالوا: فـــزد. قلـــت: وفي الـــ ∴ وجنـــة منـــه بهـــج

قـــالوا: فـــزد. قلـــت: وفي الـــ ∴ ـــعينين منـــه دعـــج

قـــالوا: فـــزد. قلـــت: وفي الأ ∴ ســـنان منـــه فلـــج

قـــالوا: فـــزد. قلـــت: وفي الـــ ∴ ـكـــشحين منـــه دمـــج

قـــالوا: فـــزد. قلـــت لهـــم ∴ أكثـــر مـــن ذا سمـــج!

وقوله:

جالـــست يومًـــا أبانـــا ∴ لا در در أبـــــــان[2]

ونحـــن حـــضر رواق! ∴ لأمـــير بـــالنهروان

حتـــى إذا مـــا صـــلاة! ∴ لأولى دنـــــت لأوان

فقـــام منـــذر ربـــي ∴ بـــالبر والإحـــسان

وكلمـــا قـــال قلنـــا ∴ إلى انقـــضاء الأذان

---

(١) الديوان، ص ١٧٨.

(٢) الديوان، ٥٤٣، ٥٤٤.

فقال: كيف شهدتم ∴ بذا بغير عيان؟!
لا أشهد الدهر حتى ∴ تعاين العينان ...
فقلت: سبحان ربي ∴ فقال: سبحان ماني
فقلت: "عيسى رسول" ∴ فقال: "من شيطان"
فقلت: "موسى نجى الـ ∴ ـمهيمن المنان
فقال: ربك ذو مقـ ∴ ـلة إذن ولسان
أنفسه خلقته ∴ أم من؟ فقمت مكاني
وقلت: "ربي ذو رحـ ∴ ـمة، وذو غفران"
وقمت أسحب ذيلي ∴ عن هازل بالقران
عن كافر يتمرى ∴ بالكفر بالرحمن
يريد أن يتساوى ∴ بالعصبة المجان
بعَجرد وعباد ∴ والوالي الهجان
وابن الإياس الذي نا ∴ ح نخلتي حلوان
وابن الخليع على ∴ ريحانة الندمان
إني وأنت لزان ∴ من زنية زوان

وقد ساعد هذا اللون من التكرار على تنمية الحوار الشعري وامتداد التجربة من خلال تعميق الإحساس بالقيمة الشعرية للصياغة حين يصبح تكرار أفعال مثل (قال، قلت) لازمة يتواصل بنصها مع القصيدة فيحدث إيقاعًا متلاحقًا تتوحد معه استجابات المتلقي فيحس باستمراره وتعاقبه.

وتنبع أهمية الترجيح الصوتي كذلك من اتصاله باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يعد الوحدة الدلالية الأولى، وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية.

ومما يندرج ضمن مقومات تركيز النمطية الإيقاعية وتكثيفها فيبلغ بالظاهرة حدًا من الاكتمال والتناسق علماء الشعر **بأسلوب التطريز**، وهو أن يأتي الشاعر في الأبيات **بمواضع متقابلة كأنه طراز** يوشي به بنيته ومنه قول أبي نواس:

سقاني من يديه، ومقلتيه ∴ من الراح المعتق شربتين [1]
فبت مرنحًا من شربتيه ∴ صريعًا قد منيت بكربتين
هلال مشرق، بدر لتسع ∴ وثالثة مضت ولليلتين
يدير من المدامة بنت سبع ∴ وواحدة مضت بعد اثنتين
أقول له، وقد طردت كرانا ∴ أدرها، واسقنا بالراحتين

ومثال آخر

أشتهي الساقيين، لكن قلبي ∴ مستهام بأصغر الساقيين [2]
ليس باللابس القميص، ولكن ∴ ذي القباء المعقرب الصّدغين
الذي بالجمال زيونة الله ∴ وحسن الجبين والحاجبين
يتلاهى إذا استحث لشرب ∴ في سكون، ويمسح العارضين
خرسنوه، وما درى ما خراسا ∴ ن بلبس القباء والمئزرين
هم يجورون في المزاح عليه ∴ وهو يحكي بعد العمرين

ويلاحظ في هذا النوع أن أسلوبه قد سمي تطريزًا بحكم مظهره البديعي، وهو يعد "**درجة من إحكام البناء المقطعي بما يقيم معمار الشعر على تمفصل نسقي يجعل الإفضاء به كأنما يحكي تناظرًا إيقاعيًا على قدر من الآلية**"[3].

---

(١) الديوان، ص ٤٤.
(٢) الديوان، ص ١٣٦.
(٣) المسدي وآخرون : الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة، ص ١٩.

ولعل هذه الثنائية المنتشرة في التطريز تدعم ما نذهب إليه من ظهور خصيصة مهمة من خصائص البنية الفنية للقصيدة النواسية نختم بها الحديث عن المظاهر الموسيقية الخاصة، ألا وهي استخدام الشاعر لصيغة بعينها هي صيغة المثنى استخدامًا لافتًا للنظر. وربما تسهم هذه الظاهرة في محاولتنا تفسير رؤية الشاعر لمن حوله وما حوله من الأشياء ومن ثم رؤية العالم.

وقد حقق الشاعر هذا النمط الثنائي من التكرار بصورة مطردة على مستويين: **الأول** المستوى البنائي للقصيدة و**الآخر** على مستوى البيت الشعري المفرد. ويطول بنا المقام إذا رحنا نتتبع قصائد الشاعر لندلل على شيوع مثل هذه الظاهرة. لذلك تكتفي الدراسة بعرض نموذجين لها.

فللشاعر قصيدة بعنوان "**كعين الديك**" نراه قد حقق فيها استخدامه لهذا الأسلوب في إطار ثنائي يكاد لا يخلو منه بيتًا، يقول الشاعر:

لا يصرفنا عن قصف وإصباء ∴ **مجموع رأى، ولا تشتيت أهواء**[1]

واشرب سلافا كعين الديك، صافية ∴ **من كف ساقيه كالريم، حوراء**

صفراء ما تركت، زرقاء إن مزجت ∴ **تسمو بحظين من حسن، ولألاء**

تنزو فواقعها منها إذا أمزجت ∴ **نزو الجنادب من مرح وأفياء**

لها ذيول من العقبان، تتبعها ∴ **في الشرق والغرب في نور وظلماء**

ليست إلى النخل والأعناب نسبتها ∴ **لكنْ إلى العسل الماذي والماء**

نتاج نحل خلايا غير مقفرة ∴ **خصت بأطيب مصطاف ومشتاء**

نرعى أزاهير عيطان وأودية ∴ **ونشرب الصفو من غدر وأحساء**

فطس الأنوف، مقاريف، مشمرة ∴ **خوص العيون، بريئات من الداء**

---

(١) الديوان، ص ٣٤.

من مقرب عشراء، ذات زمزمة ∴ وعائذ متبع منها، وعذراء

تغدو، وترجع ليلا عن مساربها ∴ إلى ملوك ذوي عز وأحباء

كل بمعقله يفضي حكومته ∴ في حزبه بجيل القول والسراء

لم ترع بالسهل أنواع الثمار، ولا ∴ ما أينع الزهر من قطر وأنداء

زالت وزلن بطاعات الجماع فما ∴ يَسنين في خدر منها وأرجاء

حتى إذا اصطلك من بنيانها قرص ∴ أروينها عسلاً من بعد إصداء

وآن من شهدها وقت الشيّار فلم ∴ تلبث بأن شيرت في يوم أضواء

وصفقوها بماء النيل إذ برزت ∴ في قدر قس كجوف الجب روحاء

حتى إذا نزع الرواد رغوتها ∴ وأقصت النار عنها كل ضراء

استودعوها رواقيد مُزّتة ∴ من أغبر قاتم منها وغبراء

وكم أفواهها دهرًا على ورق ∴ من حر طينة أرض غير ميثاء

حتى إذا سكنت في دنها وهدت ∴ من بعد دمدمة منها وضوضاء

جاءت كشمس ضحا في يوم أسعدها ∴ من برج لهو، إلى آفاق سراء

كأنها ولسان الماء يقرعها ∴ نار تأجج في آجام قصباء

لها من المزج في كاساتها حدق ∴ ترنو إلى شربها من بعد إغناء

كأن مازجها بالماء طوقها ∴ منزوع جلدة ثعبان وأفعاء

فاشرب – هديت – وغنى القوم مبتدئًا ∴ على مساعدة العيدان والنّاءِ

"لو كان زهدك في الدنيا كزهدك في ∴ وصلي مشيت بلا شك على الماء"

ويظهر تحليل النص أن القصيدة تنقسم من خلال تشكلات لفظية إلى ثنائيات متجاوبة أحياناً ومتخالفة في أحيان أخرى لتبلور رؤية عميقة كامنة

في بنية التجربة الشعرية ومن خلال معنى محدد جعل الشاعر له مكان الصدارة في قصيدته هو المطلع:

لا يـــصرفنك عـــن قـــصف وإصـــباء ∴ مجمـــوع رأي ولا تـــشتيت أهـــواء[1]

فمنذ الوهلة الأولى يتضح أن هناك صراعًا جدليًا حادًا ينشأ بين قيمتين متضادتين ومتنافرتين: تمثل الأولى منهما مجموعة القيم التقليدية والعرف المحيط بالشاعر الرافض لسلوكه في مقابل قيم الشاعر الخاصة وموقفه الذي يجسد رؤيته للعالم من حوله كما تتشكل في معاينته له بوصفه مبدعًا.

من أجل هذا نجد أن تلك الثنائية تفرض نفسها على النص منذ بدايته وإن أخذت أشكالاً متباينة، فدواعي الانصراف عن شيئين هى شيئان فالانصراف عن القصف والإصباء لا يتم في اجتماع الرأي أو تشتته مما يشي بالسخرية، كما أن للخمر لونين: صفراء ما تركت، زرقاء إن اختلطت بغيرها، لذلك فهي تمتاز بميزتين أو حظين: الحسن واللألاء.

كما أن فواقعها تثب وثب الجراء في شيئين محددين: المراعي والأوفياء وتلألؤها يتبعها في اتجاهين هما الشرق والغرب وذلك في ظرفين مختلفين ومتضادين هما النور والظلماء . كما أن نتاج الخمر هذا قد خص باثنين: (مصطاف ومشتاء) ومن يشربها لا يكون إلا كمن يشرب من شيئين معينين من غدر وإحساء.

وتستمر هذه الثنائية في وصف ملكات النحل حيث يلزمهما دائمًا العز والأحباء كما أن لها صفتين مميزتين هما: جميل القول والراء.

وثنائية أخرى لنمو الزهر حيث لا يكون إلا بنوعين من الماء: المطر والندى، كما أن لون الروافيد التي يوضع فيها الخمر تأخذ شكلاً ثنائيًا أيضًا

---

(١) الديوان، ص ٣٤

وذلك من خلال التنكير والتأنيث، فهو إما أغبر أو غبراء. كما أنها تحفظ بطين حر من أرض صلبة لا بطين سهل لين. وثمة ثنائية تتمثل في صوت الخمر داخل الروافيد إذ تحدث أصواتًا قد حددت في شيئين: دمدمة وضوضاء ثم إن تطويق هذه الخمر بالماء يجعلها كأنها طوقت بجلد ثعبان وأفعاء. ولنلاحظ أن كلمة الثعبان أو الأفعى قد تكفي للتشبيه لكن ميل الشاعر إلى الإثنينية وترقبه للقافية أدخله في تكرار المعنى دون اللفظ، ثم إن الغناء في مجلس الخمر لا يتم بأدوات الطرب كلها وإنما بأداتين محددتين هما: العود والناي.

وثمة قصيدة أخرى نوردها لندلل بها على أن الشاعر كان يعمد إلى هذا عمدًا في قصائده ولا سيما في الخمريات، ففي قصيدته "**مدعي الفلسفة**" يقول الشاعر:

دع عنك لومي، فإن اللوم إغراء ∴ وداوني بالتي كانت هي الداء(١)

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها ∴ لو مسَّها حجر مسته سراء

من كف ذا حر في زيّ ذي ذكر ∴ لها محبان لوطي وزناء

قامت بإبريقها، والليل معتكر ∴ فلاح من وجهها في البيت لألاء

فأرسلت من فم الإبريق صافية ∴ كأنما أخذها بالعين إغفاء

رقت عن الماء حتى ما يلائمها ∴ لطافة، وجفا عن شكلها الماء

فلو مزجت بها نورًا لمازجها ∴ حتى تولد أنوار وأضواء

دارت على فتية دان الزمان لهم ∴ فما يصيبهم إلاّ بما شاءوا

لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة ∴ كانت تحل بها هند وأسماء

حاشا لدرة أن تبني الخيام لها ∴ وأن تروح عليها الإبل والشاء

فقل لمن يدعي في العلم فلسفة ∴ حفظت شيئًا، وغابت عنك أشياء

---

(١) الديوان، ص ٦.

لا تحظـر العفـو إن كنـت أمـرًا حرجـا ∴ فـــإنَّ حظركـــه في الـــدين إزراء

ويغلب على النص أسلوب الثنائيات المتوافقة والمتخالفة بصورة واضحة، وهذه الثنائيات تحمل مضامين متعاكسة تعطي صورة كلية لصراع جدلي يقوم بين الأنا / الشاعر، وبين الآخر / اللوام والناصح.

نلاحظ أولاً أنَّ الدواء لا يكون إلا بالداء، والخمر إذا مست الحجر – وهو رمز السكون – لجعلته منتشيًا رمزًا على الحركة والحياة.

كما أن صورة الساقية تأخذ شكلاً ثنائيًا جدليًا فهي أولاً ترتدي زي الغلام ثم إنَّ لها محبين مما يحدث مفارقة إذ من الطبيعي أن الحبيب لا يكون إلا واحدًا.

ولنلاحظ كذلك أن الخمور عند امتزاجها بالنور يتوالد نور مضاعف (أنوار وأضواء) وهما بمعنى(•) لكن الميل إلى استخدام الاثنينية كما قلنا سابقًا – مع إضافة ارتقاب الشاعر للقافية – قد جعل الشاعر يلجأ إلى تكار المعنى دون اللفظ.

وثمة علاقة للتنافي والانقطاع ينهي الشاعر بها قصيدته من خلال موقفين، **الأول**: موقفه من القيم السائدة والصراع بين العرف وبين التحضر والانفلات.

فالشاعر يبكي على منزلة الخمر ومجالسه وأصدقاء المجلس، ولا يبكي على الأطلال التي لاحظنا أنه قد اختار للراحلين عنها من الفتيات رمزًا اثنينيًا للتعبير عن وصايا كل المحبوبات فقد اختار هندًا وأسماء.

و**الموقف الآخر** الذي يدعم الأول ويؤكد ما فيه يتمثل في صراع جدلي يخوضه الأنا / الرافض للآخر / الناصح، بوصفه بالنقص والعجز من خلال

(•) ليس المعنى مطابقًا تمامًا، ولكن يمكن الاكتفاء بمفردة واحدة منهما.

معادلة لا يكتمل طرفاها أبدًا مؤداها أن الإنسان لا يمكنه الإحاطة بكل شيء فعلي قدر إدراكه لأشياء يغيب عنه إدراك أشياء أخرى.

ونكتفي بهذين المثالين من قصائد كثيرة قد حقق فيها الشاعر تناظرًا ثنائيًا على المستوى البنائي للقصيدة أو المقطوعة.

أما على مستوى البيت المفرد فيلاحظ من يدرس شعر أبي نواس أن صيغة المثنى تكاد كذلك تنتشر في ثنايا أشعاره كلها بصورة واضحة فلا تخلو منها قصيدة إلا فيما ندر، ويكثر ذلك في غرض بعينه هو الخمر فنلاحظ أن عصابة المجان التي يشاركهم الشاعر لهوهم لا تدون دائمًا سوى اثنين: هو والآخر مهما كان هذا العدد في الواقع، فكلهم في نظر الشاعر وفي تعامله معهم تجسيد لصورة محددة تمثل – كما سوف نرى بعد قليل – حنين الشاعر للآخر المفقود الذي يحن إليه.

وتتشكل صورة اللائم في رؤية الشاعر من خلال صيغة المثنى كذلك:

أيها الرائحان باللوم لوما ∴ لا أذوق المدام إلا شميما(١)

ثم تأخذ صفات الخمر نموذجًا من الثنائيات الخالصة.

فالخمر يتناساها الجديدان ويقصد الليل والنهار.

وتناساها الجديدان حتى ∴ هي أنصاف شطور الدنان(٢)

كما أنها تجمع في طعمها بين نزق البكر ولين العواني:

فاقترعنا مزة الطعم فيها ∴ نزق البكر ولين العواني(٣)

---

(١) الديوان، ص ٢٩.
(٢) الديوان، ص ١٩.
(٣) **الديوان**، ص١٩.

وإبريق الخمر له دائمًا حالان:

إبريقنـــا منتـــصب تـــارة ∴ وتـــارة مـــبترك جـــاث[1]

وتتابع الأمثلة بصورة مطردة نكتفي هنا برصد بعضها:

تسقيك مـن عينهـا خمـرًا ومـن يـدها ∴ خمرًا فما لـك مـن سكرين مـن بـد[2]

لـــي نـــشوتان وللنـــدمان واحـــدة ∴ شيء خصصت به من دونهـم وحـدي[3]

- **لها حظان من لون وريح.**

- **لها أليفان من لون ورائحة.**

- **لها محبان لوطي وزناء.**

- **ليس لهم دواء كاغتباق واصطباح.**

كما نلاحظ كثرة المقارنات بين النقيضين أو المثلين أو ما يسمى بالطباق قديمًا، ومن ذلك:

لا تخــدعنّ عـــن الـــتي جعلـــت ∴ سُـــقم الـــصحيح، وصـــحة الـــسقم

تريـــــك الغـــــي رشـــــدا ∴ وتريـــــه الرشـــــد غيـــــا

اســـقني حتـــى ترانـــي ∴ حـــسن عنـــدي القبـــيح

وتمـــشت في مفاصـــلهم ∴ كتمـــشي الـــبرء في الـــسقم

كرخيـــة تـــترك الطويـــل مـــن العـــيش قـــصيرا، وتبـــسط الأزمـــان

---

(١) الديوان، ص ٢٥.
(٢) الديوان، ص ٢٧.
(٣) الديوان، ص ٢٧.

تـــترك مـــن يـــشرها هائمــا ∴ يقفــز مــن فــوق ومــن تحــت

ولـــه بـــدور الكـــأس كـــل عـــشية ∴ حـــالان: مـــوت تـــارة ونـــشور[1]

وتتنامى صورة النقيضين عبر الطباق في أبيات متتالية أحيانًا:

لا تلمـــني علـــى الـــتي فتنـــتني ∴ وأرتـــني القبـــيح غـــير قبـــيح[2]

قهـــوة تـــترك الـــصحاح ســـقيماً ∴ وتعـــير الـــسقيم ثـــوب الـــصحيح

إن بـــذلي لهـــا لبـــذل جـــواد ∴ واقتنـــائي لهـــا اقتنـــاء شـــحيح

وتستمر تلوينات الشاعر اللفظية والمعنوية من خلال التكرار اللفظي والطباق والتورية لتعكس إيقاعًا موسيقيًا خاصًا من الوحدات الثنائية المتناثرة في شعره، فالخمر: داء ودواء، وراح وراح، وروح وريحان، كما أن الخطيئة خطيئتان، والسكر سكران، والشرب مرتان، كما أن الشاعر يقع بين اللوم والإغراء، وللشاعر كذلك تشبيهات لم يسبق إليها – وإن لم تخرج في تكوينها الصرفي عن صيغة المثنى. يقول:

فـــشبهت كأســـيه بكفيـــه إذ بـــدا ∴ ســـراجين في محـــراب قـــس إذا صـــلي

إن مثل هذه الصيغة – صيغة المثنى – تعود بنا إلى ملاحظة تغلب على بنية الخطاب الشعري النواسية، تتمثل هذه الملاحظة في تلك الاثنينية المنتشرة في أشعاره من خلال مؤشرات إيقاعية مختلفة.

ويتضح ذلك في مظاهر فنية كثيرة، مما يؤيدها إيثارُ الشاعر للأوزان المركبة على الأوزان المفردة، ومن ثم التفاعيل المتقابلة، ثم المراوحة بين

---

(١) الديوان، ص ٢١.
(٢) الديوان، ص ٢٤.

تفعيلات تحتوي على الوتد المفروق وأخرى تعتمد على الوتد المجموع مما يخلق سمتا إيقاعيًا من التنوع والتذبذب النغمي بين التفاعيل الصاعدة والهابطة.

كذلك فإن لعلائق القافية طبيعة اثنينية تتمثل في التعاقب المستمر بين مخارج بعينها. وتنشأ ثنائية أخرى في استخدام الشاعر لحروف الروى. حيث يكثر استخدامه لأحرف معينة في مقابل إهماله لأحرف أخرى إهمالاً تامًا. ثم إننا نلتقي بهذه الاثنينية مرة أخرى في موسيقى الحشو حيث يتضح – كما رأينا – ولع الشاعر في تقسيم وحدات شعره بطريقة اثنينية، حتى في التقطيع الرباعي كان من الممكن أن تتكرر النواة الإيقاعية أربع مرات لكن ميل الشاعر وعشقه للاثنينية جعله يكونها في صورة مزدوجات ثنائية.

وإذا رجعنا نبحث في تقسيمات الإطار الموسيقي الموسع لبنية الخطاب الشعري عند أبي نواس نجدها تنقسم إلى ثنائية جديدة فهناك التقطيع الأفقي والتقطيع على مستوى (شاقولي) رأسي.

ثم إن الوحدات الإيقاعية هي ذاتها تعبر عن نوع من الاثنينية حيث تكون النوايات الصوت – دلالية مقفاة أو غير مقفاة.

كما نلاحظ في الوقت ذاته أن التشاكل الصوتي والإيقاعي عبر التقابل الدلالي يشكل ثنائية. وأخيرًا نجد ثنائية التوافق والتخالف بين التكوين المورفولوجي (الصرفي) لبنية الخطاب الشعري وبين التماثل الصوتي العروضي.

وتخلص الدراسة في هذا الموضع إلى أن الشاعر – في رؤيته للعالم بوصفه مبدعًا – كان يعاين الوجود والحياة من خلال نظرة اثنينية.

وربما يعود ذلك إلى أحد أمرين أو كليهما معًا:

الأول: حالة نفسية معينة قد سيطرت على الشاعر: حنينه الشديد إلى الآخر، وذلك يعود "**لافتقاره إليه في طفولته وصباه ولا سيما الآخر المذكر فعبر عنه في شعره ومارس الاحتكاك به في شبابه وكهولته**"(١).

فهذه البنية الاثنينية التي غلبت على شعر أبي نواس قد خلقتها تلك النفسية المحرومة من الآخر في طفولتها "**فانقلب النواس معها ذا روح ثنائية بأسلوب طباقي يجسد ذلك الميل الشديد إلى ما أفقدته إياه طفولته البائسة**"(٢).

والآخر: يرجع إلى ذلك الاضطراب السياسي والاجتماعي اللَّذين كان يشهدهما عصر أبي نواس. ذلك الاضطراب الذي أخذ شكل المتناقضات أو المتقابلات. فعلى المستوى السياسي يشهد العصر صراعًا ثنائيًا بين آل البيت من العلويين وبين العباسيين، ومن ناحية أخرى فثم صراع حاد بين القومية العربية وبين عنصر الوالي. وعلى المستوى الاجتماعي نجد انقسام المجتمع بشكل حاد بين الغني المُتْخِم والفقر المُدْقع "**وثمة اتجاهات بالنظر إلى الدين فهناك طبقة الزهاد الورعين، وطبقة ا لمجان الفاسقين**"، ولا يوجد أدل على هذه الثنائية من قول الأستاذ أحمد أمين: "**وتنصف إن أنت اعتقدت أن الحياة كانت ذات صنوف وألوان، وأن المدنية العباسية كانت ككل المدنيات: مسجد وحانة، وقارئ وزامر ومتهجد يرتقب الفجر، ومصطبح في الحدائق، وساهر في تهجد، وساهر**

(١) خليل شرف الدين: **أبو نواس**، مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٥، ص ٢٥١.
(٢) السابق، ص ٢٥٣.

في طرب، وتخمة من غنى ومسكنة من إملاق، وشك في دين وإيمان في يقين، كل هذا كان في العصر العباسي وكل هذا كان كثيرًا"[١].

(١) الأستاذ أحمد أمين: **ضحى الإسلام**، مكتبة النهضة المصرية، ط ١٠، ج ١، ص ١٦٠.

الباب الثانى

البنية الدلالية

الفصل الأول

البنية الدلالية للمطالع

تعد مقدمات القصائد في الشعر العربي ظاهرة فنية تلفت النظر إليها، فقد صاحبت القصيدة العربية، ونمت وتطورت معها في مختلف عصورها الأدبية.

فالشعراء الجاهليون كانوا قد أصّلوا في قصائدهم مجموعة من التقاليد الفنية، إذ حرص كل واحد منهم على افتتاح قصائده بألوان مختلفة من المقدمات، فكانوا يستهلون هذه القصائد بالمقدمة الطللية والغزلية، وأحياناً أخرى بمقدمة وصف الظعن ومقدمة الشباب والمشيب، ووصف الطبيعة، ومقدمة الفروسية.

ويهمنا من ذلك أمران ...

الأول: أن هذه المقدمات بكل ما تتصف به من تقاليد وتفصيلات كانت "**واضحة عند الشعراء الجاهليين جميعًا، متقدميهم ومتأخريهم**"[(١)].

والآخر: أن هناك موضوعات بعينها قد شغلت الشاعر القديم وعلى رأسها النسيب في مقدمات **القصائد**، والوقوف على الأطلال.

فقد نالت المقدمة الطللية نوعًا خاصًا من الاهتمام على أيدي الشعراء وكأن الوقوف على الطلل عندهم طقس مقدس لا بد للشاعر أن يمر به قبل أن يدلف إلى غرضه الأصلي في القصيدة. ولقد كان الشعر الجاهلي أنموذجًا طيبًا يشكل المثال الذي سار عليه الشاعر الأموي، فقد ظلت الصلة قوية بين العصر الجاهلي والعصر الأموي "**فالشاعر لم يعش في عالم فني طليق من القيود والعناصر التقليدية القديمة بل ظل متمسكًا بها أشد التمسك**"[(٢)].

---

(١) د. حسين عطوان: **مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي**، دار المعارف، ١٩٧٠ ص ١٤٨.
(٢) د. شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ص ٦.

وقد وصل هذا الميراث بكل ما يحمله من تقاليد فنية متنوعة إلى شعراء العصر العباسي، فصاروا في قصائدهم متبعين طورًا ومجددين طورًا، وبصورة أخرى نستطيع القول: "**إن القصيدة العباسية كانت تتوزعها عناصر قديمة تتمثل في المقدمات التقليدية، وقد نحا الشعراء العباسيون فيها نحو الشعراء الجاهليين في مقدماتهم غير أنهم استطاعوا أن يطوعوا هذه المقدمات ويكيفوها لتناسب ما طرأ عليهم من ظروف جديدة بحيث تتلاءم مع بيئتهم المتحضرة وحياتهم الناعمة**"(١).

وعناصر أخرى جديدة قد فرضها ذوق العصر وحضارته على فن الشعراء فرضًا، فراحوا يستهلون مطولاتهم بمقدمات جديدة. ومن هذه المقدمات: المقدمة الخمرية، ومقدمة وصف الربيع، ولا يفوتنا أن بعض الشعراء قد ثاروا على بعض مقدمات غير صالحة لما يعايشونه من ظروف جديدة، فقد هاجم بعضهم المقدمة الطللية، ومقدمة الفروسية التي تقلصت في العصر العباسي تقلصًا شديدًا.

رأينا كيف كانت المقدمة الطللية تشغل اهتمام الشعراء وتأخذ منهم عناية خاصة حتى صارت تقليدًا فنيًا وضرورة تقضي بمتابعة الشعراء العباسيين للشعراء الجاهليين، وترسم خطاهم.

وكما شغلت المقدمة الطللية الشعراء فقد شغلت بالمثل كثيرًا من النقاد والدارسين – قدماء ومحدثين – طبقًا لاختلاف مناهجهم وثقافاتهم.

ويمكننا أن نحصر اتجاهات الدارسين حول تفسير هذه المقدمات في اتجاهين أساسيين:

---

(١) د. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، ١٩٧٤، ص ٧.

الأول: اتجاه قديم يسعى إلى إيجاد رابطة نفسية توثق الصلة بين مقدمة القصيدة وباقي أغراض القصيدة من ناحية، وبين حياة الشاعر القديم من ناحية أخرى. وبتعبير آخر نستطيع القول: "**إنها محاولة لإضفاء نوع ما من الوحدة الفنية على هذا البناء الشعري المتعدد الأغراض والموضوعات والمواقف**"(١).

والاتجاه الآخر: حديث، يتمثل في تحقيق غاية بعينها هي إدراك الشعر الجاهلي إدراكًا عقليًا وجوديًا.

ومن أقدم المحاولات التي وصلت إلينا محاولة ابن قتيبة الذي يرى: "**أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها ...، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ... فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرجل في شعره وشكا النصب والسهر**"(٢).

وقد أخذت محاولة ابن قتيبة تتردد بشكل أو بآخر لدى بعض النقاد القدماء. ومن هؤلاء ابن رشيق فقد رأى أن السبب في افتتاح القصائد بالنسيب إنما يرجع إلى "**ما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج لما بعده**"(٣).

---

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن: "**الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية**"، مكتبة الشباب، ١٩٧٩، ص ٢٠٦.

(٢) ابن قتيبة – تحقيق أحمد محمد شاكر: **الشعر والشعراء**، دار المعارف، ١٩٧٧، جـ ١/٨٠، ٨١.

(٣) ابن رشيق: **العمدة**، تحقيق محمد محيي الدين، دار الجبل، ١٩٨١، ١/٢٢٥.

وعلى الرغم من كثرة تداول هذا الرأي بين النقاد القدماء، فإن من بينهم من يرفض هذا التقليد الفني ويطالب الشعراء بتجنبه، إذ يوجب ابن طباطبا على الشاعر "**أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستخفي من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف أقفار الديار وتشتت الألاّف، ونعي الشباب، وذم الزمان لا سيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المثال تطيّر منه سامعه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح**"(١).

ومن المحاولات الحديثة التي ظهرت حول تفسير المقدمة الطللية محاولة المستشرق فالتر براونه إذ "**يرى أن غرض الشعراء الحقيقي من الوقوف على الأطلال لم يكن بقصد رثائها أو تسجيل حنينهم إلى المودة التي انقطعت، والمحبوبة التي رحلت، ولكن غرض هؤلاء الشعراء أن يعبروا عن تلك المشكلة الوجودية الكبرى على نحو ما تشغل فلاسفة العصر الحديث، وهي اختبار القضاء والفناء والتناهي. وهو يرى أن هذا التفسير من شأنه أن يعلل ما نلاحظه في أشعارهم الغزلية من تناقض يقيمه الشعراء أحياناً بين الحزن والفرح، واللذة والألم، والموت والحياة، والفناء والبقاء. ويلاحظ أن شعراء العصر الإسلامي قد أخذوا يقللون من النسيب في افتتاح قصائدهم ذلك أن إيمانهم بالإسلام قد حل لهم تلك المشكلة الوجودية التي كانت تشغل الجاهليين وتحيرهم**"(٢).

وهناك أيضاً محاولة الدكتور عز الدين إسماعيل التي نشرها في مجلة الشعر(٣). وتقوم هذه المحاولة على أصلين: "**هما الاحتفال بالمقدمة الغزلية واعتبارها الأصل الذي تدور حوله القصيدة بوصفها تعبيراً يُجسِّم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه، وخلوه إليها، وهي بذلك تعد الجزء الذاتي في القصيدة**".

---

(١) ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر** – شرح وتحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية بلبنان، ص ١٢٦.

(٢) د. إبراهيم عبد الرحمن، ود. عفت الشرقاوي: دراسات عربية، مكتبة الشباب، ١٩٧٧ ص ٥.

(٣) مجلة الشعر، العدد الثاني، القاهرة، فبراير ١٩٦٤.

والأصل الآخر **أن هذا القلق الوجودي الذي كان يقوم في نفوس الجاهليين لم يكن مجرد مشاعر فردية تعتمل في نفس إنسان دون آخر، وإنما هي مشاعر مشتركة تمثل موقفًا إنسانيًا مشتركًا**"[١].

ونستطيع أن نضيف رأي الدكتور مصطفى ناصف إلى ذات هذا التفسير الوجودي السابق حيث يرى أن فكرة الحياة المنصرفة شكلت نوعًا من القلق والخوف للشاعر الجاهلي إذ شعر بتفلت الحياة من بين يديه. ومن هنا كان وقوفه على الطلل يعد تأكيدًا لحياته وامتلاكًا لذمام الماضي الذي يحاول استرجاعه. وقد حرص الدكتور مصطفى ناصف في كتابه "**قراءة ثانية لشعرنا القديم**" على تطبيق منهج يونج النفسي على نماذج من الشعر الجاهلي، راح يفسرها على أساس ما يعرف باللاشعور الجمعي، وهو **مجموعة القيم والتقاليد التي استقرت في وجدان الإنسان منذ الفترات المبكرة من حياته الأولى، ويربط بينها وبين ما يسمى بالالتزام بحاجات المجتمع العليا**"[٢].

يقول الدكتور ناصف: "**يجب ألا يغيب عن الذهن أن الأطلال – والشعر الجاهلي كله – يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي، فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملاً فرديًا، بل يتصوره نوعًا من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله**"[٣].

وبناء على هذا فقد "**أخذ البكاء على الطلل شكل طقس جماعي، وأصبح العقل الجاهلي في شغل بمشكلة الموت الذي يمثله الطلل**"[٤].

---

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن: دراسات عربية، ص ٦.

(٢) نفسه.

(٣) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٣، ٥٤.

(٤) د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، القومية، القاهرة، ص ٢٣٧.

وأيا ما كان الأمر فإن الدراسات القديمة والحديثة التي قامت حول تفسير ظاهرة الوقوف على الأطلال كانت غالبًا ما تنصرف إلى زاوية بعينها على حساب غيرها. فقد "**أصبحت ظاهرة الوقوف على الطلل عند القدماء عملية فنية تنصرف في جملتها إلى المتلقي اعتمادًا على طريقة التوصيل ونشوة التوقع عنده. ومن هنا فقد فقدت المحاولات القديمة في تفسير ظاهرة الطلل أهميتها حينما أغفلت كيفية معايشة تجربة الشاعر إلا بالقدر الذي يفرض على المتلقي حق الاستماع لما يلي المقدمة الطللية**". والمفهوم من كلام ابن قتيبة أنه مع تعدد أجزاء القصيدة فإنها قد انقسمت في نظره إلى قسمين هما: المطلع الذي يمهد به الشاعر ثم المدح وهو الغرض الأصلي فكان هناك توظيف للمطلع في سبيل الوصول إلى المدح، غير أن الوظيفة قد اقتصرت على النفعية دون ما عداها من وظائف أخرى "**ولا شك أن مثل هذه العلاقة النفعية بين المطلع والمدح تعد علاقة قاصرة لأنها تقوم على أساس التدرج المنطقي، وتفتقد معها إلى إدراك الصلات الداخلية بين مختلف أجزاء القصيدة كإدراك العلاقات المتجاذبة بين الطلل والغزل أو بين الغزل والمدح على سبيل المثال، وهكذا يفتقد القارئ أهمية وحيوية كل عنصر من عناصر المطلع في ذاته لأنه جُعل وسيلة للوصول إلى المدح، كما افتقد التناسب بين هذه العناصر داخل بناء أشمل هو البناء العام للقصيدة**"(١).

وفضلاً عن ذلك فإن هذا التفسير لا يتصل ببنية النص ولغته الشاعرة بقدر ما يتصل بعنصر خارج عن النص هو المتلقي.

وعلى صعيد آخر، فإن المحاولات الحديثة لتفسير ظاهرة الوقوف على الطلل، على الرغم من جدتها وطرافتها فهي "**تسعى إلى تجزئة القصائد الشعرية المتكاملة، وتقف عند تفسير أغراض بعينها تفسيرًا مستقلاً لا يربط بين هذه الأغراض بعضها وبعض من جهة، أو بينها وبين موضوع القصيدة الأصلي من جهة أخرى**"(٢).

---

(١) يسرية المصري: بنية القصيدة فى شعر أبي تمام، ص ٤٠٥، ٤٠٦، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، عين شمس، رقم ٢٨٢٥٧، سنة ١٩٨٧.
(٢) دراسات عربية، ص ١١.

كما أنها قد اعتمدت اعتمادًا كبيرًا على طبيعة الشاعر وإحساساته الداخلية مغفلة بذلك الصياغة اللغوية للنص من حيث كونه نصًا أدبيًا. وانطلاقًا من إيمان الدراسة بعدم ثبات البنية الأدبية بما يتفق ونموذج ابن قتيبة وإيمانًا منها بعدم تشكل البنية إلا من خلال طبيعة التجربة فإنها تهتم أولاً بتركيب النص الشعري وعناصره قبل أن تبدأ بالاستعانة بعوامل خارجية **(كاللجوء إلى النقد النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي)**.

فلو أردنا حقًا فهم ما يقدمه الشاعر فعلينا أن نتوجه مباشرة إلى عمله، وأن نركز على الصياغة اللغوية، وهذه الصياغة هي التي تقرر لنا الدلالة الحقيقية التي يمكن أن نطمئن إليها.

ويهمنا أولاً أن نتعرف على قالب القصيدة النواسية وحجمها، والعلاقة بين الكم والغرض بغية تحديد بنية القصيدة وعلاقة المقدمة بباقي الأغراض الشعرية من حيث الشكل والمضمون.

والدارس لشعـــر أبي نواس يلاحظ أن عدد قصائد الديوان ومقطوعاته (١٠٠٩)، جاء من هذا العدد (٨١١) مقطوعة موزعة على الأغراض الشعرية المختلفة، أي بنسبة ٨٠% من جملة ما جاء بالديوان.

وتشكل قصائد الغزل ومقطوعاته أعلى نسبة في الديوان حيث يبلغ عددها (٣٦٤) قصيدة ومقطوعة، أي بنسبة ٣٦%، ويلاحظ أن معظم هذا العدد جاء في شكل مقطوعات بلغ عددها (٣٣٢) مقطوعة، والباقي قصائد وعددها (٣٢) قصيدة، ونسبة عدد المقطوعات التي جاءت في الغزل إلى مقطوعات الديوان ٤٠% تقريبًا، وتأتي في المرتبة الثانية القصائد والمقطوعات الخمرية فكان عددها (٢٩٩) قصيدة ومقطوعة بنسبة ٣٠% من جملة أشعار الديوان.

وقد جاء معظم هذا العدد أيضًا في شكل مقطوعات عددها (٢٠٦) مقطوعات بنسبة ٢٥% من جملة مقطوعات الديوان. أما القصائد فقد جاءت مختلفة الأطوال وكان عددها (٩٣) قصيدة وهي أعلى نسبة قصائد في الديوان.

أما الهجاء فقد بلغ عدد قطعه (٩٩) مقطوعة بنسبة ١٢% من جملة مقطوعات الديوان، وعدد القصائد الهجائية ١٤ قصيدة.

وعدد مقطوعـــات المديح وقصائده (١٠٠) قصيدة ومقطوعة بنسبة ١٠% من جملة ما جاء في الديوان، ويظل عدد المقطوعات أكبر من عدد القصائد، وإن زادت نسبة عدد القصائد في هذا الغرض إلى المقطوعات عن نسبتها في الأغراض الأخرى. ولكن عدد المقطوعات (٦٨) مقطوعة بنسبة ٨% من مقطوعات الديوان، وعدد القصائد (٣٢) قصيدة.

ويصل عدد القصـــائد والمقطوعـــات التي جاءت في الوصف والطرد (٥٢) قصيدة ومقطوعة بنسبة ٤% من جملة مقطوعات الديوان، وكان عدد القصائد (١٨) قصيدة.

أما العتاب فقد جاء كله في صورة مقطوعات عدا قصيدة واحدة ونسبته ٣% فقد بلغ عدد المقطوعات (٢٩) مقطوعة بنسبة ٣,٥% من مقطوعات الديوان.

أما الزهد والرثاء فكان نصيباهما في الديوان قليلاً، إذ بلغت قصائد الزهد ومقطوعاته (٢٩) قصيدة ومقطوعة بنسبة ٢,٨% منها (٢٥) مقطوعة بنسبة ٣%، (٤) قصائد. وكان عدد القصائد والمقطوعات في الرثاء (٢٢) قصيدة ومقطوعة بنسبة ٢% منها (١٨) مقطوعة، (٤) قصائد.

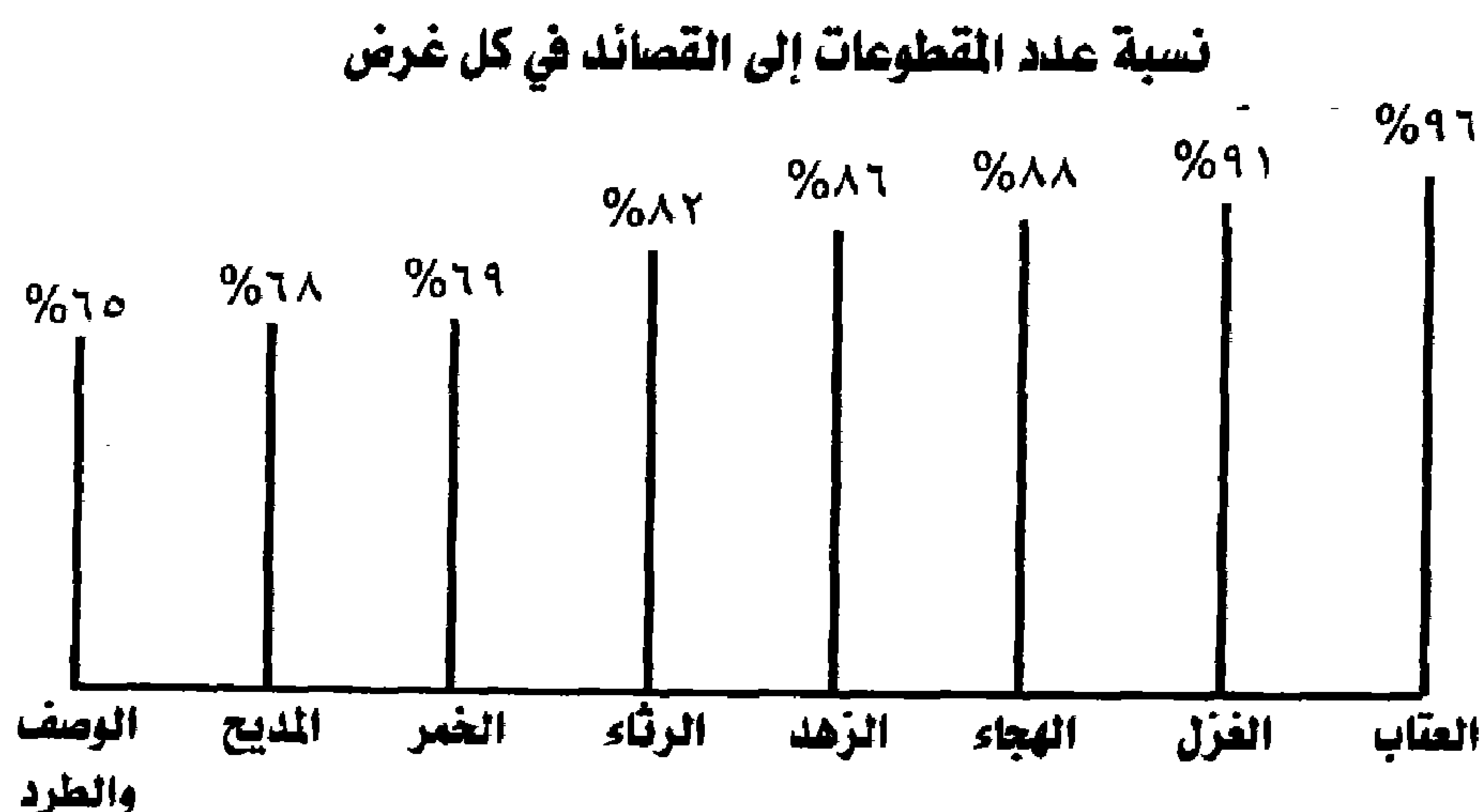
والجدول التالي يوضح كم الأبيات داخل الأغراض المختلفة، ومتوسط كم المقطوعات والقصائد:

وبالنظر في هذا الشكل نلاحظ أن المقطوعات الغزلية كانت لها الصدارة في ديوان الشاعر، حيث شغلت حيزًا كبيرًا منه. فإذا عرفنا أن مقطوعات الديوان (٨١١) مقطوعة، منها (٣٣٢) مقطوعة في الغزل فإن نسبة مقطوعات الغزل تكون ٤٠% من جملة مقطوعات الديوان، ونلاحظ أن المقطوعات الخمرية قد احتلت المرتبة الثانية حيث بلغت نسبتها إلى جملة مقطوعات الديوان ٢٥% ... وتبدأ النسبة في الانخفاض التدريجي بعد ذلك موزعة على باقي الأغراض على تفاوت بينها، حيث يبلغ أقل عدد للمقطوعات في موضوعات الرثاء وهو (١٨) مقطوعة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن المقطوعات ظلت هي الأكثر استخدامًا في شتى أغراض الشاعر، مما يشي بأنها كانت تمثل نظام البديل الشعري للقصيدة التقليدية الطويلة، فنصيب الديوان من المقطوعات كما سبق كان حوالي ٨٠% من جملة أشعار الديوان.

ولكي نوضح سيطرة المقطوعات على القصائد في أشعار أبي نواس يمكننا أن نمثل النسب بين المقطوعات والقصائد في كل غرض من خلال الرسم التالي الذي يوضح هذه العلاقة.

نسبة عدد المقطوعات إلى القصائد في كل غرض



بالنظر في الجدول السابق نلاحظ أن عدد المقطوعات قد بلغ حد الذروة بالنسبة للقصائد في أغراض بعينها حيث جاء عدد المقطوعات في العتاب ٢٩ مقطوعة من مجموع ما قيل فيه وهو (٣٠) قصيدة ومقطوعة، أي أن نسبة المقطوعات إلى القصائد فيه ٩٦%. ويأتي بعده الغزل إذ بلغت مقطوعات الغزل (٣٣٢) من جملة ما جاء في الغزل وهو (٣٦٤) قصيدة ومقطوعة أي بنسبة ٩١%. وتطرد هذه النتيجة من تفوق المقطوعات على القصائد في باقي الأغراض على تفاوت في النسبة كما يوضح الشكل السابق.

وهكذا يتضح لنا اهتمام الشاعر فيما يخص الأغراض الشعرية بالنسبة للمقطوعات. وعلى صعيد معاكس لذلك نلاحظ أنه كما احتلت نسبة المقطوعات إلى القصائد في الغزل أعلى نسبة، فقد شكلت القصائد الخمرية أعلى نسبة لاستخدام الشاعـــر لنظام القصيدة، إذ بلغ عدد القصائد الخمرية (٩٣) قصيدة من جملة قصائد الديوان وعددها (١٩٨)، أي بنسبة ٤٧% أي ما يقرب من نصف ما جاء بالديوان من قصائد.

ويأتي المديح والغزل بعد ذلك حيث يبلغ عدد القصائد التي جاءت في كل منهما (٣٢) قصيدة بنسبة ١٦% من قصائد الديوان.

وبلغ عدد القصائد في الوصف والطرد (١٨) قصيدة بنسبة ٩% من قصائد الديوان، وكان عدد قصائد الهجاء (١٤) قصيدة بنسبة ٧% من جملة القصائد، وقد جاء في كل من الرثاء والزهد (٤) قصائد بنسبة ٢% لكل منهما، وجاءت في العتاب قصيدة واحدة.

ويمكننا أن نلاحظ أيضًا أن قصائد المديح والخمر قد امتازتا بطول النفس عند الشاعر عن غيرهما من القصائد، فهناك (١٩) خمرية قد زادت أبيات الواحدة عن (٢٠) بيتًا، و(١٧) قصيدة مديح تزيد عدد أبيات الواحدة

عن (٢٠) بيتاً، بينما ينخفض معدل القصائد التي تزيد على (٢٠) بيتاً في الأغراض الأخرى بشكل ملحوظ. وهذا يجعلنا نؤكد أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين طبيعة القالب الشعري المستخدم وموضوع الغرض الذي تشكلت على أساسه بنية النص، وبمعنى آخر نستطيع القول بوجود علاقة حتمية بين طول القصيدة ونوع التجربة الشعرية المتميزة بروح الانفعال، وهذه العلاقة المنبثقة من ارتباط الغرض بطول القصيدة تجعلنا نفترض تعدد البنى الشعرية على مستوى الديوان، واختلاف هذه البنى من غرض لآخر. ذلك أن تنوع الأغراض الشعرية، وعدم ثباتها في الديوان – وإن عد مقياسًا للفحولة من وجهة النظر النقدية القديمة – يؤدي بدوره إلى تعدد البنى واختلافها من غرض لآخر حتى على مستوى القصيدة الواحد فإنها قد تبلغ أحياناً حدًا من التشابك والتجاذب يصعب معه تبين حدودها. من أجل هذا تسعى الدراسة إلى حصر هذا الاختلاف والتنوع من خلال دراسة البنى في الأغراض الشعرية، ومحاولة تحديد النماذج التي تتشكل منها هذه البنى في كل غرض. ولا يكون ذلك إلا بالتركيز على العلاقات القائمة بين المحاور الدلالية المختلفة، ومحاولة الكشف عن تشابك هذه المحاور والربط بينها وبين ما ينشأ من العلاقات الجدلية التي توجه تلك المحاور إما سلبًا أو إيجابًا. ويمكننا باختصار أن نلاحظ من خلال ما سبق أمرين هامين:

الأول: انتشار المقطوعات في الأغراض المختلفة بصورة لافتة، أي أنها تشكل ركيزة أساسية كبديل للبنية التقليدية للقصيدة القديمة مما يجعلنا نفترض أن لها بنية هيكلية تميزها. وهذا بدوره يطرح سؤالاً: هل هذه البنية الهيكلية بنية واحدة متكررة بصورة نمطية في الأغراض المختلفة أم أن هذه البنية تتشكل من مجموعة عناصر تختلف من غرض لآخر؟

والأمر الآخر: أن هناك تعددًا في البنى الشعرية لقصائد أبي نواس حسب اختلاف الغرض وطول القصيدة. من أجل هذا يفترض البحث جدلاً أن بنية القصيدة في شعره لها ثلاثة أنساق مختلفة على وجه العموم:

الأول: القصيدة أو البنية المتعددة الشرائح وسنرمز لها بالرمز (ب. م. ش)[١].

والثاني: البنية وحيدة الشريحة وسنرمز لها بالرمز (ب. و. ش) كما أننا سنرمز لبنية المقطوعة (ب. م) فتكتمل بهذا الاتساق.

ولكي نقف على بنية كل نوع من القصائد والمقطوعات لا بد وأن نتمثل المطالع المختلفة لكل بنية وعلاقة هذه المطالع بباقي المحاور الدلالية في البنية.

فالقصيدة المتعددة الشرائح (ب. م. ش) أهم ما يميزها أنها قصيدة ذات محاور دلالية متعددة تبدأ بمطلع مميز يرتبط بباقي الأغراض في القصيدة. وهذا المطلع تتغير صورته من قصيدة لأخرى تبعًا للغرض الأساسي في القصيدة كأن يكون مدحًا أو غزلاً.

ولكي تتضح لنا علاقة المطالع بموضوعات القصائد ومحاورها الدلالية فلا بد أن نحصر هذه المطالع.

والشكل التالي يوضح نسب ورود هذه المطالع داخل القصائد المختلفة.

---

(١) المصطلحات (ب. م. ش)، (ب. و. ش) انظر ص ٤٩. انظر د. كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

ويمكننا أن نلاحظ في الشكل السابق نوعين من الملاحظات، الأول: عامة تشمل جميع الأغراض، والأخرى: تختص بأغراض بعينها.

فمن الملاحظات العامة أننا نجد أن مقدمات الشاعر تتميز بتنوع المطالع التي أجاد الابتداء بها، فضلاً عن المطالع التقليدية – كالمطلع الطللي والمطلع الغزلي – نجد أن أبا نواس قد استحدث بعض المطالع وطور مطالع أخرى كانت تستخدم بصورة نادرة. فعلى سبيل المثال لا الحصر يمكننا أن نذكر في هذا الصدد المطلع الخمري، ومطلع وصف الربيع، ومطلع الحنين إلى الوطن. فضلاً عن تعدد المطالع أحيانًا في المقدمة الواحدة، كأن يبدأ الشاعر قصيدته بالمقدمة الطللية ويركب معها بعض الموضوعات المتصلة بالطلل كرمز للزمن مثل ذكر الشباب والمشيب، ووصف الظعن أو النسيب.

وعلى النقيض من هذا فقد تأتي القصيدة خالية تمامًا من المقدمة فينطلق الشاعر إلى غرضه مباشرة.

وإذا كنا قد حصرنا ملاحظاتنا العامة فيما سبق فإنَّ هناك نوعًا من الملاحظات الخاصة منها كثرة المطالع الخمرية إذا ما قورنت بالمطالع الطللية التقليدية ولهذا أهميته عند دراستنا لظاهرة الثورة على الأطلال عند أبي نواس، كذلك يمكننا أن نلاحظ كثرة استخدام الشاعر للمطالع في أغراض بعينها كالخمر والمديح والغزل، فإنَّ هذا الاستخدام يقل بشكل ملحوظ مع بعض الأغراض الأخرى كالرثاء والعتاب والزهد، الأمر الذي يؤكد بصورة ثابتة على أن الهيكل العام لقصيدة المديح أو الغزل – لا شك – تختلف بنيته عن بنية الهيكل الخاص بقصيدة الرثاء أو العتاب، وهو أمر يجعلنا نؤمن بارتباط المطلع في القصيدة ارتباطًا وثيقًا بموضوعها.

أنماط القصيدة النواسية وعلاقاتها بالمطالع:

ونبدأ **بالبنية المتعددة الشرائح** والتي رمزنا لها بالرمز (ب. م. ش) وهي كل قصيدة قد تطول في بعض الأحيان وقد تقصر في أحيان أخرى متضمنة مدخلاً ينصرف الشاعر منه إلى الغرض الأساسي ثم تلحق بها خاتمة تتعلق بهذا الغرض. وغالبًا ما يختار الشاعر لهذا النوع من القصائد وزناً شعريًا من الأوزان التي كثر دورانها في الشعر العربي القديم كالبسيط والطويل والكامل[١].

ويلاحظ الدارس أن هناك موضوعات بعينها قد اختصت بهذا النوع من القصائد كالمدح والفخر، وقد يتخذ الشاعر الموتيفات المختلفة لمقدمة القصيدة معادلاً موضوعيًا يمثل وسيلة الخلاص من التوتر المستمر الحادث بينه وبين بنيته في أشكالها المختلفة.

وقصائد أبي نواس من هذا النوع – وإن اعتمدت على عناصر قديمة – لاحظنا فيها اختلاف المضمون عن القصائد القديمة وفقًا لمدى الجهد الذي أملته طبيعة التفرد والحداثة في توليد المعاني الجديدة، وصياغة الألفاظ التقليدية صياغة محملة برموز الحاضر.

وأيا ما كان الأمر فإنَّ القصيدة (ب. م. ش) عند أبي نواس قد أتت مختلفة عن القصيدة التقليدية من حيث الشكل والمضمون. ويبدو هذا الاختلاف واضحًا في صورتين: **الأولى:** تتمثل في أن الشاعر قد استغنى عن بعض العناصر القديمة في مقدماتها وتخفف منها. **والأخرى:** تتمثل في إحداث الشاعر نوعًا من التحرر في ترتيب عناصر البنية التقليدية للقصيدة.

---

(١) وهي القصيدة التي يطلق عليها بعض النقاد المحدثين "**القصيدة المحكمة البناء**" انظر **الشعر العباسي الرؤية والفن**، د. عز الدين إسماعيل، ص ٤٠٩.

فإذا كان الشكل التقليدي للقصيدة العربية قد اتخذ نسقًا ثلاثي الأجزاء في كثير من الأحيان:

نسيب أو وصف للديار + وصف الرحلة والإبل + موضوعات المدح

فإنَّ البنية متعددة الشرائح في شعر أبي نواس قد تخففت من بعض عناصر المقدمات بحيث لا يطيل الشاعر وقوفه مع المقدمة، وقد يستغل الشاعر الإطار الخارجي القديم للمقدمة إلاّ أنه يبرزه في طبيعة تتسم بالحداثة والجدة. ولأضرب مثالاً واحدًا أكتفي به. يقول الشاعر:

ألا حــيّ أطــلالاً بــسيحان فالعــذب ∴ إلى بــرع فــالبئر بئــر أبــي زغــب [١]

تمــر بهـــا عفـــر الظبـــاء كأنهـــا ∴ أخاريـــد مـــن روم تقـــسمن في نهـــب

وبقطع النظر عن أنها تشبه صورة امرئ القيس في قوله:

فعـــن لنـــا ســـرب كـــأن نعاجـــه ∴ عـــــذارى دوار في المـــــلاء المـــــذيل [٢]

فقد استطاع الشاعر أن يضفي على الصورة معنى من معاني الحداثة إذ شبه بقرات الوحش – وهي تروح وتغدو بين جنبات الديار فزعة تتوجس خيفة – بالنساء الروميات المضطربات الفزعات وقد وقعن في الأسر[٣].

وفضلاً على ما سبق فإن مفهوم المقدمة الطللية بصفة خاصة لا يمكن أن يكون ذا بعد واحد، فقد أخذ الشاعر في تعدد استخدامه لموتيفات الطلل من حيث كونها قيمًا متعددة المعاني.

---

(١) **الديوان**، ص ٥١.

(٢) **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٤، ص ٢٢.

(٣) ليس المقصود من المثال غير التوضيح وإلا فلا يمكن أن تدرس الصورة معزولة عن باقي محاور القصيدة.

وترتبط المقدمة بباقي المحاور الدلالية في القصيدة ارتباطًا وثيقًا، لذا فإنَّ خصائص وحدة الأطلال ليست اعتباطية أو مفروضة من قبل التقاليد التراثية وإنما لها قيمة رمزية لا تقل أهميتها – بالنسبة للتجربة أو المحتوى الكائن في القصيدة – عن أهمية أية وحدة أخرى.

إن رؤية وحدة الأطلال لا يمكن أن تُفهم إلا بوصفها مركبًا للعلاقات التي تخلقها التعارضات المستمرة كالموت والحياة، والزوال والديمومة، وتعمل في هذه الحالة لا على أنها قطعة نسيب تقليدية ولكن بوصفها حركة انفعالية في نسيج كلي، وفي تركيب متواشج، وهذا التركيب بين علاقات القصيدة إنما يحدد المستوى العاطفي لها.

وبوسعنا أن نلاحظ أن حركة الأطلال وما يتعلق بها يتحرك عبر نسيجها عدد من الثنائيات الأساسية في صورة تقابلات، فالجفاف والجدب في مقابل النداوة والخصوبة، والسكون والصمت في مقابل الحركة والصخب، والظلام في مقابل النور والتغطية والإخفاء في مقابل الجلاء والكشف.

وتحاول الدراسة الآن تحليل مقدمات الطلل ويحكمها في ذلك أمران:

الأول: دراسة وحدات (موتيفات) الطلل ومعرفة أكثرها تواترًا، وذلك من خلال دراسة أفقية تعتمد على إحصاء هذه الموتيفات، **والآخر:** دراسة رأسية تتمثل في الكشف عن البنية الطللية ومحاولة التعرف عليها انبثاقًا من الوحدات الدلالية التي تتضمنها القصيدة المثال. هذا وستتم الدراسة أفقيًا ورأسيًا في نسيج واحد.

إن طبيعة المقدمة الطللية في شعر أبي نواس تنتظمها جدلية الحياة والموت في أشكالها المختلفة. ونلاحظ فيها تداخل مفهومين بعينيهما للتغيير من حيث هو فعالية موت وفناء، والتغيير من حيث هو فعالية بعث وحياة. وقد اتخذ هذا الوصف الطللي بنية متكررة الشكل مع تعدد أبعاده التي تختلف باختلاف المحاور الدلالية الأخرى في القصيدة:

يا دار ما فعلت بك الأيام ∴ ضامتك والأيام ليس تضام[1]

عرم الزمان على الذين عهدتهم ∴ بك قاطنين وللزمان عرام

أيام لا أغشى لأهلك منزلاً ∴ إلا مراقبة على ظلام

ونلاحظ أن الشاعر لم يلجأ إلى تقديم الطلل في شكل متحجر لا حراك به إذ رأيناه يخلع على الطلل صفات الحياة بأسلوب الخطاب حيث استخدم أداة النداء ليمنحه صفة الحيوية، وقد جاءت الصورة مركبة تركيبًا فنيًا خاصًا حيث بروز الطلل في هيئة الإنسان الضعيف المقهور الذي اضمحلت صورته ووقف بروز الطلل في هيئة الإنسان الضعيف المقهور الذي اضمحلت صورته ووقف عاجزًا أمام فعالية الزمن.

ويمكننا أن نلاحظ في هذا المطلع مجموعة الألفاظ التي استخدمها الشاعر ليعبر بها عن محنة الزمن وقوة الأيام:

ما فعلت بك الأيام / ضامتك / الأيام ليس تضام / عرم الزمان / للزمان عرام / أيام لا أغشى. وهذه التراكيب في مجملها تدل على موقف خاص من فكرة الزمن.

---

(١) الديوان، ٤٠٧.

فالأيام تمثل في بداية القصيدة عنصر انتصار وتحد لذات الشاعر المقهورة من ناحية ولضعف الطلل وعدم قدرته على مواجهتها من ناحية أخرى حيث تظهر الأيام قاهرة منتصرة دائمًا في مجابهة الذات والطلل.

وإذ يصور هذا المطلع بطش الزمن وجبروته وإذعان الإنسان له واستسلامه لقضائه فقد ربط الشاعر بينه وبين حالته الخاصة، فكما أبلت الأيامُ الطلل فإنهَّا استطاعت أن تبلي ذات الشاعر إذ مضت السنون أمام عينيه لم يجن منها سوى الآثام.

ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم ∴ وأسمت سرح اللهو حيث أساموا (١)

وبلغت ما بلغ امرؤ بشبابه ∴ فإذا عصارة كل ذاك أثام

وتتنامى صورة الصراع بين الأيام كعنصر للزمن الهدام وبين الناقة إذ تنشأ علاقة جدلية جديدة بين الطلل من جهة والناقة من جهة أخرى، فهناك فكرة الهدم التي ينطوي عليها الطلل في مقابل الناقة وتعد مظهرًا من مظاهر القوة والإقدام فهي رمز القوة التي يستطيع بها الشاعر تخطي الصعاب، لذلك فهي هوجاء ذات جرأة وإقدام، وهي السباقة دائمًا، وكأن الشاعر قد اتخذ من سرعة هذه الناقة رمزًا لتجاوز الزمان:

وتجشمت بي هول كل تنوفة ∴ هوجاء فيها جرأة أقدام (٢)

تذر المطيّ وراءها فكأنها ∴ صف تقدمهن وهي أمام

وتأتي الحركة الثالثة في القصيدة مؤكدة لطبيعة الجدلية القائمة بين عناصر الهدم من ناحية، وعناصر تحقيق الذات في مقابل الهدم من ناحية أخرى لتظهر في طبيعة الممدوح الذي يخلع عليه الشاعر فيها صفات القوة

---

(١) الديوان، ص ٤٠٨.
(٢) الديوان، ص ٤٠٨.

والانتصار داحضًا بها فكرة الهدم المتمثلة في الطلل، فهو الكريم الهمام الفرد الذي لا ند له الذي تتعلق به آمال الشاعر.

وتنتهي الحركة بتأكيد فكرة بعينها وهي انتصار الممدوح (الأمل) على الأيام التي تمثل عامل الفناء والهدم في بداية التجربة.

ويستخدم الشاعر للتعبير عن هذا الفعل الماضي (سلمت) بعد أن يجرده من دلالته الأصلية ليحوله إلى فعل دعائي يكسبه صفة الاستمرار والديمومة كمعادل موضوعي لتحقيق الذات في مقابل الزمن:

ملك إذا علقت يداك بحبله ∴ لا يعتريك البؤس والإعدام [1]

ملك توحد بالمكارم والعلي ∴ فرد فقيد الند فيه همام

ملك أغر إذا شربت بوجهه ∴ لم يعدك التبجيل والإعظام

فالبهو مشتمل ببدر خلافه ∴ لبس الشباب بنوره الإسلام

سبط البنان إذا احتبى بنجاده ∴ فرع الجماجم والسماط قيام

إن الذي يرضى الإله بهديه ∴ ملك تردى الملك وهو غلام

ملك إذا اعتسر الأمور مضى به ∴ رأى يفل السيف وهو حسام

داوى به الله القلوب من العمى ∴ حتى أفقن وما بهن سقام

أصبحت يا ابن زبيدة ابنة جعفر ∴ أملاً لعقد حباله استحكام

فسلمت للأمر الذي ترجى له ∴ وتقاعست عن يومك الأيام

ولا يفوتنا أن نلاحظ حركة الأفعال المتنامية عبر النموذج إذ تعطينا مؤشرًا هامًا يلقي الضوء على الطبيعة النفسية عبر المحاور الدلالية المختلفة في القصيدة، ذلك أن الشاعر في الحقل الدلالي الأول قد سيطرت على

---

(١) الديوان، ص ٤٠٨.

حركته الأفعال الماضية إذ استخدمها عشر مرات في مقابل مرتين للفعل المضارع وذلك إنما يدل على أن وحدة الأطلال تقع دائمًا في حقل الماضي، والماضي بهذه الطريقة يأخذ صفة الإلحاح المستمر في عقل الشاعر، ويصبح التذكر فريضة مهمة لا يستطيع الشاعر أن يقيم تجربة الحاضر والمستقبل إلا على أساس من هذا الماضي، وفي استغراق الشاعر لهذا الزمن في مقدمته ما يخلق نوعًا من التوازن المضاد للزمن الآتي، أي أنها محاولة يائسة لنفي انقضاء الزمن وطبيعته الزائلة.

ويمكننا أن نلاحظ أن الحركتين الثانية والأخيرة في النموذج قد جاءتا بعكس ما انتهت إليه الحركة الأولى، إذ انتهت الحركة الأولى بفكرة انتصار عوامل الهدم والفناء على كل من الذات والطلل، وبينما جاءت الحركتان الثانية والأخيرة لتخلع كل منهما على الناقة والممدوح ما تريد الإرادة الشعرية أن تؤكده من فكرة الصراع بين الذات والفناء لتنتصر للذات في صورة الممدوح، ويبدو التقابل واضحًا بين الأيام كرمز للزمن الهدام في بداية الحركة الأولى، وبين الأيام نفسها في نهاية الحركة الأخيرة إذ تبدو متقاعسة مقهورة أمام قوة الممدوح:

فسلمــت للأمــر الــذي ترجى له ∴ وتقاعســت عــن يومــك الأيــام (1)

إنه موقف نفسي متوتر يتسم بالصراع، ويجمع بين الذات ونقائضها، ويعبر عن فقدان الانسجام بين الأنا (الشاعر) وبين العالم الخارجي من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يعبر عن تلاشي ذات الشاعر في ذات الممدوح (الأمل).

---

(1) الديوان، ص ٤٠٩.

وفي بعض الأحيان يمزج الشاعر بين الطلل والنسيب ووصف الناقة وصولاً بها إلى الممدوح:

حـــي الـــديار إذ الزمـــان زمـــان ∴ وإذ الـــشباك لنـــا حـــرى ومعـــان [1]

يـــا حبـــذا ســـفوان مـــن متربـــع ∴ ولربمـــا جمـــع الهـــوى ســـفوان

وإذا مـــررت علـــى الـــديار مـــسلماً ∴ فلغـــير دار أميمـــة الهجـــران

إنـــا نـــسبنا والمناســـب ظنـــة ∴ حتـــى رميـــت بنـــا وأنـــت حـــصان

والشاعر هنا يربط بين الطلل من حيث كونه رمزًا للحياة الضائعة، وبين الحب كرمز للقدرة على الاستمرار، ذلك أن القدرة على الحب هي نفسها القدرة على الحياة، فبفقدها تموت الأشياء، وتنعدم الحركة، إنها رحلة الموت إلى البعث.

ونلاحظ وصف الشاعر للمحبوبة بكلمة (حصان) وما توحي به من القوة والمنعة. وتبرز صورة الناقة مع بداية الحركة الثانية بقوتها وضخامتها كنوع من الرمز للقوة التي يريد لها الشاعر أن تكون منتصرة على الطلل وهي رمز وليد لجهد عقلي خيالي يمثل التغلب من قبل الناقة على الطلل وذلك يعيد للتجربة توازنها:

ســـبط مـــشافرها دقيـــق خطهمـــا ∴ وكـــأن ســـائر خلقهـــا بنيـــان [2]

وفي المستوى الأخير للقصيدة تبرز ذات الممدوح بوصفها مصدرًا للغيث والعطاء من ناحية ومثالاً للقوة والفروسية من ناحية أخرى:

وإلى أبـــي الأمنـــاء هـــارون الـــذي ∴ يحيـــا بـــصوب سمائـــه الحيـــوان [3]

في كـــل عـــام غـــزوة ووقـــادة ∴ تنبـــت بـــين نواهمـــا الأقـــران

---

(١) الديوان، ص ٤٠٤.
(٢) الديوان، ص ٤٠٤.
(٣) الديوان، ص ٤٠٤.

ويبدو أن ذات الممدوح ظلت مسيطرة على الأنا الشاعرة إلى حد يجعلها في مصاف الآلهة، فالذات الشاعرة تظل متلاشية في ذات الممدوح ولأن ذات الممدوح تمثل الأمل المفقود دائمًا فإن الشاعر يخلع عليها من الصفات ما يجعلها مصدرًا لكل خير أو يجعلها قطبًا ينشر النور والعدل بين مريديه.

ملـــك تــــصور في القلــوب مثالـــه ∴ فكأنـــه لم يخـــل منـــه مكـــان (١)

مــا تنطــوي عنــه القلــوب بفجــرة ∴ إلا يكلمــــــه بهـــــا اللحظـــــان

فيظـــــل لاســــــتنبائه وكأنــــــه ∴ عـــين علـــى مـــا غيـــب الكتمــان

هـــارون ألّفنـــا ائـــتلاف مـــودة ∴ ماتـــت لهـــا الأحقـــاد والأضـــغان

وبوسعنا أن نلاحظ أن الشاعر قد أكثر من استخدام الفعل الماضي في المطلع ذلك لما يستدعيه بعث الماضي من رحيل الأحبة والتذكر، أما في الحركة الأخيرة فقد طغى استخدام الفعل المضارع ليثبت أمل الشاعر في بقاء حاضر الممدوح ممتدًا عبر الزمن المستقبل من ناحية، ومن ناحية أخرى ليؤكد ذاته من خلال تأكيده لفعالية ذات الممدوح ووقوفها في وجه الزمن.

وتتكامل العناصر من أجل أن تكشف دائمًا عن حرص الشاعر على مواجهة فكرة الدمار وتحدي العبث لحياة الإنسان.

وقد تأخذ مواجهة الطلل صورة أخرى جديدة تتجاوب معها ذات الشاعر متعاطفة في حوار رقيق يستهله بمخاطبة هذه الديار خطابًا لطيفًا هادئًا يبين فيه عطفه عليها ورفقه بها:

أربـــع البلـــى إن الخـــشوع لبـــاد ∴ عليـــك وانـــي لم أخنـــك ودادي (٢)

فمعـــذرة مـــني إليـــك بـــأن تـــرى ∴ رهينـــــة أرواح وصـــــوب غـــــوادي

---

(١) الديوان، ص ٤٠٥.

(٢) الديوان، ص ٤٧١.

ولا أدرأ الـــضراء عنـــك بحيلـــة ∴ فمـــا أنـــا منهـــا قائـــل لـــسعاد

ويستخدم الشاعر في هذا المحور الهمزة كأداة نداء ويكون الربع المنادي مضافًا للبلى الواقع مضافا إليه. وطبيعة النداء قد أكسبت الطلل روح الحياة، ذلك أن الشاعر يعتقد أن الموت لم يأخذ طريقه إلى الربع فهو ما زال حيًا، والحياة إذن من الممكن أن تتبثق دائمًا إذا عني بها الإنسان وأولاها مشاعره، وعلى هذا الأساس إذا كان الموت أقرب ظهورًا فإن الحياة أعمق منه جذورًا.

على أننا لو لاحظنا التركيب النحوي لحركة الطلل يتبين أنه قد اكتسب خصوصية بعينها، إذ صار في علاقة تضايف مع الفناء والبلى. وقد أتى النداء مؤكدًا حضور التجربة، ذلك أن طبيعته ليس المقصود منها التلبية من الطلل، لأن المنادي موضوع في القصيدة وليس طرفًا مشاركًا في بناء الموضوع.

ويتمثل حضور التجربة في سيطرة الفعل المضارع على الحركة الأولى وعلى العكس من ذلك باقي محاور القصيدة مما سمح بحدوث انفصال بين الذات والطلل في محور الناقة، حيث تبرز الناقة كرمز ثابت للتعبير عن فكرة الثبات والقهر والصمود.

ســـأرحل مـــن قـــود المهـــاري شملـــة ∴ مـــسخرة مـــا تـــستحث يحـــادي [1]

من الريح ما قامت، وإن هـي أعـصفت ∴ نهـــوز بـــرأس كـــالعلاة وهـــادي

ثم تتنامي هذه الحركة عبر المحور الأخير حيث تبرز ذات الممدوح على أنها رأس كل غاية، فالناقة بقوتها وصلابتها لا تعدو مجرد كونها وسيلة للوصول إلى الممدوح (الأمل)، وتتجلى طبيعة الممدوح في مجموعة من الصفات أهمها محور الكرم ومحور الفروسية:

تـــرى النـــاس أفواجًـــا إلى بـــاب داره ∴ كـــأنهم رجـــلا دَبـــى وجـــراد[2]

---

(١) الديوان، ص ٤٧٢.
(٢) الديوان، ص ٤٧٢.

فيوم لإلحاق الفقير بذي الغنى ∴ ويوم رقاب بوكرت لحصاد

ثم تتامى ذات الممدوح في نهاية الحركة الأخيرة إذ تتجلى في صورة الدهر بطبيعته التي تهدم كل العوائق:

فما هو إلا دهر يأتي بصرفه ∴ على كل من يشقى به ويعادي[(١)]

وهكذا تتواشج المحاور الدلالية في القصيدة لتعطينا مثل هذه الصورة العامة لموقف الشاعر[(٢)].

وهكذا نجد أن البنية متعددة الشرائح في شكلها الأول تعد نقطة التقاء، ومصبًا لروافد متعددة لتيارات تتفاعل وتتواشج، ويكتمل نموها من خلال سياق زمني يجسد حدة التوتر للفعاليات المعاكسة من ناحية ويحقق للتجربة توازنها من خلال التقابلات في الوعي الذاتي عند الشاعر من ناحية أخرى.

ويمكننا الآن حصر النموذج المتكرر لهذه البنية المتعددة الشرائح من خلال المحاور الآتية:

الطلل والنسيب + الناقة + الممدوح[(٣)]

الطلل مستقلاً + صورة المرأة + الممدوح[(٤)]

وفي بعض الأحيان يكون النسق التالي:

"موضوعات غير المديح"

الطلل + المرأة + الهجاء[(٥)]

---

(١) الديوان، ص ٤٧٣.

(٢) يرجع نقد القدماء لأبي نواس في هذه القصيدة إلى طبيعة النظرة الجزئية التي سيطرت على مناخ النقد العربي القديم. إذ لم تراع هذه النظرة التنامي النفسي لطبيعة التجربة، الموشح للمرزباني، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٨٥ هـ، ص ٢٤٩.

(٣) **الديوان**، ص ٤٠٤.

(٤) **الديوان**، ص ٤٨٨، ٤٩٤.

(٥) **الديوان**، ص ٥١٠.

الطلل + المرأة + الفخر[1]

ونستطيع أن نلاحظ نمطًا آخر للبنية المتعددة الشرائح، وتتجلى فيه بعض مظاهر الحداثة من حيث تحوير الهيكل البنائي للقصيدة النواسية، ويتمثل هذا التحوير في تحطيم الترتيب التقليدي لمحاور القصيدة القديمة، فالشاعر يبدأ قصيدته بالوقوف على الطلل ووصفه، لكن هذا الطلل – وإن اتخذ أبعادًا رمزية – يظل هامشيًا في معظم الأحيان بالنسبة لباقي المحاور الدلالية في القصيدة.

وبعد وصف الطلل تحدث نقلة فجائية في القصيدة، فبدل أن يصرف الشاعر ناقته إلى ممدوحه نجده – على غير العادة – يصرفها إلى مجلس الخمر فيقف وقفة طويلة يلم فيها بأوصاف الكون الخمري وأدواته بحيث تتمحور أبعاد القصيدة حول هذا المضمون، ثم ينتقل إلى الممدوح.

ولا تنبع أهمية عناصر القصيدة على هذا النحو إلا من خلال التركيب والتآلف بين العلاقات الجدلية المتشابكة في مختلف عناصر البناء، ومن الواضح أن الشاعر يمتلك قدرة مذهلة على الجمع بين العناصر المتباعدة والمتنافرة أحيانًا في علاقات متماثلة أو متقاربة تخلق شيئًا من الانسجام والتناغم والوحدة بين محاور القصيدة الدلالية.

وتتشكل القصيدة النموذج عبر محاور ثلاثة، يمثل المحور الأول حالة تذبذب الذات في علاقتها بالطلل، ويجسد الطلل رمزًا للزمن المطلق، ويبدأ المحور الأول للقصيدة ببكاء الشاعر على الطلل مع توتر يسود العلاقة التي تجمع بين ذات الشاعر وبين هذه الديار ليعبر عن الإحساس بأنه لا جدوى من طول هذا الوقوف:

---

(١) الديوان، ص ٥٢٢.

* ويلاحظ أن استخدام الشاعر لهذه الوحدات إنما ليكون منها معادلات موضوعية محملة برموز حاضرة.

لقـد طـال في رسـم الـديار بكـاني ∴ وقـد طـال تـردادي بهـا وعنـاني[1]
كـأني مريـغ في الـديار طريـدة ∴ أراهـا أمـامي مـرة وورائـي

ويختصر الشاعر الزمن في لحظة صراع بين الماضي والحاضر والمستقبل حيث تجد الذات نفسها في توتر من خلال تناحر بين الأنا والزمن، ويتجلى ذلك في ثنائية ضدية طرفاها الماضي والمستقبل. فالطريدة التي يطلبها الشاعر فيراها أمامه مرة ووراءه أخرى إنما هي تجسيد لشعوره باللحظة الماضية أو اللحظة المقبلة.

وكأن الشاعر قد أحسن بالمعنى الأصيل للوجود حيث يكون عادة وراء الذات أو أمامها بين البعد الداخلي والبعد الخارجي. ويتنامى الصراع بين الماضي والمستقبل على حساب الحاضر فتتجلى الذات دائمًا خارج ذاتها (خلفها أو أمامها).

وحيال هذا الصراع بين الماضي والمستقبل ترى الذات الشاعرة وقد استولى عليها العزاء واليأس نتيجة للشعور بفقدان الحاضر فتنصرف الذات إلى معنى تحقيق وجودها بإثباتها للحاضر. ولا يمكن للذات أن تنجح في ذلك إلا من خلال علاقتها بالآخر (العالم) في تجربة تمثل امتداد الحاضر، لذلك يصرف الشاعر ناقته إلى مجلس الشرب مع ملاحظة هامشية تجربة الناقة في القصيدة.

وتتنامى حركة الصراع في المحور الثاني عبر ثنائية جدلية يقيمها الشاعر بين الفقر والكرم، وذلك من خلال الحركة التشكيلية لمحور الخمر في

---

(١) الديوان، ص ٤٠٢.

القصيدة. فالكرم في هذا المحور يمثل المعادل الموضوعي للتخلص من الفقر. وتمثل الخمر قيمة السلب والإيجاب في آن واحد حيث تفقد الشاعر سبيل الحياة المتمثل في المال الموروث، ولكنها في نفس الوقت تثبت له قيمة أخرى تعدل هذا الفقد وهي الكرم، فتعيد للتجربة توازنها:

أودت بتالـــــــــــــدي

الخمر ←——————— قيمة سلب

لم توفنـــي أكرومتـــــي

الخمر ←——————— قيمة إيجاب

وحيائــــــــــــي

فـإن تكـن الـصهباء أودت بتالـدي ∴ فلـم تـوقني أكـرومتي وحيـائي[1]

فمـا رمتـه حتـى أتـى دون مـا حـوت ∴ يمـيني حتـى ربـيطتي وحـذائي

وتتنامى حركة الخمر لتعكس وعي الشاعر بالتفريق بين عالمين نقيضين؛ **الأول:** عالم الأطلال وقد خيم عليه الغموض والإبهام والحيرة، في مقابل عالم الخمر الذي يتسم بوضوح الرؤية والإشعاع الضوئي / الإشراقي، بين اليأس والخوف في حركة الطلل وبين الإحساس بالطمأنينة والسرور في عالم الخمر:

وكـأس كمـصباح الـسماء شـربتها ∴ علـى قبلـة أو موعـد بلقـاء[2]

---

(١) الديوان، ص ٤٠٢.
(٢) الديوان، ص ٤٠٢.

أتـــت دونهـــا الأيـــام حتـــى كأنهـــا ∴ تـــساقط نـــور مـــن فتـــوق سمـــاء

وعلى صعيد آخر يمكننا أن نلاحظ – عبر ثنائية ضدية جديدة – طبيعة الحركتين من حيث البطء الشديد في حركة الطلل في مقابل الخفة والسرعة في محور الخمر، فالشاعر يبدأ الحركة الأولى – كما لاحظنا – باستخدامه لأسلوب التوكيـد (قد)، ليؤكد عمق تجربة الطلل بالنسبة لذاته مع عدم جدواها، فنلاحظ استخدامه للحركات الطويلة (Vowel) مثل الألف والياء بكثرة. فعلى سبيل المثال في البيت الأول نراه قد استخدم الألف المد في (طال) مرتين، الديار، بكائي، ترداي، بها، عنائي. وكذلك في البيت الثاني تستمر الحركة الطويلة متنامية من خلال الحركات المتمثلة في الألف والياء: كأني، الديار، طريدة، أراها، أمامي، ورائي.

ولا يفوتنا كذلك تكرار الشاعر لحروف تحتاج إلى جهد عضلي كبير يعمق الاستغراق في الوقت مما يعطي إحساسًا بالملل من طول الوقوف وعدم جدواه. ويتمثل ذلك في حرف الطاء إذ استخدمه الشاعر ثلاث مرات.

وفي مقابل ذلك نجد أن حركة الخمر (الحركة الثانية) قد أتت على النقيض من الحركة الأولى، فهي تتسم بالانسيابية والسرعة بما تحتوى عليه من كلمات قصار ذات مقاطع قصيرة وحركات قصيرة مما يجعلها جديرة بأن تخلق جوًا موسيقيًا خاصًا قادرًا على الإيحاء بالمخالفة بين الكونين اللذين تناولهما الشاعر في الحركتين الأولى والثانية، فحركة الأطلال بطيئة، وحركة الخمر متوثبة، وبوسعنا أن نلاحظ أنه إذا كانت طبيعة الماضي قد سيطرت على الحركتين الأولى والثانية في القصيدة فإن الحركة الثالثة قد جاءت لتعيد للتجربة توازنها الزمني باستخدام الفعل المضارع في محاولة الذات الشاعرة أن تثبت الأمل المعقود على الممدوح، وذلك من خلال

مجموعة من الصفات التي رأيناها متكررة في القصائد السابقة. على أن هذا النموذج قد امتاز بخلع صفات جديدة على الممدوح، فالممدوح هنا تشمله العناية الإلهية. فنحن بإزاء ثنائية تمثل الله في مقابل الممدوح، والممدوح في مقابل الرعية من ناحية أخرى. فالثنائية الأولى تمثل رضا العناية الإلهية عن الممدوح وتفضيله على سائر المخلوقات:

تبارك من ساس الأمور بعلمه ∴ وفضل هارونا على الخلفاء[1]

والثنائية الأخرى تمثل عناية الممدوح بالرعية:

نعيش بخير ما انطوينا على التقى ∴ وما ساس دنيانا أبو الأمناء[2]

وبذلك تكون القصيدة قد بلورت فكرتها الأساسية من خلال مفهوم التحول مجسدة حس التحول من حركة الطلل إلى حركة الخمر، ثم مبلورة لطبيعة الممدوح، وذلك من خلال التأكيد على الاستمرارية في أثر فعله واستحالة انقطاعه، ومعمقة لحس التحول الذي تم على يد الممدوح من الماضي إلى الحاضر، وديمومة الحاضر في المستقبل، واستحالة التغير من الحاضر الخصب إلى مستقبل مجدب، فالقصيدة في حركتها الأولى قد خلقت الإحساس بوجود قانون عام للزمن، ثم هي في الحركة الأخيرة تأتي معاكسة لذلك بنفيها انطباق هذا القانون على الممدوح (رمز الإنسان) ومؤكدة أن فعالية الإنسان أعظم وأكثر ديمومة من حركة الزمن.

ويمكننا أن نلاحظ أشكالاً متباينة[3] لهذا النموذج، ففي القصيدة التي يمدح فيها الشاعر العباسي الفضل بن الربيع تتنامى التجربة من خلال ثنائية

---

(١) **الديوان**، ص ٤٠٢.
(٢) **الديوان**، ص ٤٠٣.
(٣) بوسعنا النظر في الديوان لنرى مصداقية التمزجة الواضحة لهذا النوع من القصائد. صفحات: ٣، ٦٨، ٤١٢، ٤٣٥، ٢١٥، ٤٩٩، ٤٤٧.

ضدية محورية بين الحقلين الدلاليين: الأول والثاني، ففي الحقل الأول يبرز الطلل في صورة هامدة ثابتة تمثل رفض الذات الشاعرة لهذا الطلل الذي خيم عليه الصمت وعدم الاستجابة من الأنا الشاعرة:

الـدار أطبـق أخـراس عـلا فيهـا ∴ وأعتاقها صمم عن صوت واعيها[1]

ولي من الحين عين ليس يمنعها ∴ طول الملامة أن تجري مآقيها

يا دمنة سلبت منها بشاشتها ∴ وألبست من ثياب المحل باقيها

أبدت عواصي من دمع أطعن لها ∴ لما رميت بطرفي في نواحيها

وتتنامى تجربة الرفض مع بداية الحقل الدلالي الثاني للقصيدة حيث تبرز الخمرة على أنها الكون المديد البديل لعالم الفناء المتمثل في الطلل:

لأعطفن على الصهباء عن دمن ∴ لم يبق من عهدها إلا أثافيها[2]

موصوفة بفنون الطيب طال لها **∴ *عمر فلم تعد أن رقت حواشيها***

فنحن بإزاء كونين منفصلين يتواشجان في نسيج عضوي متحد: كون الطلل، وكون الخمرة، ويبرز ذلك واضحًا عندما يقابل الشاعر بين نهائية عالم الطلل **(لم يبق من عهدها إلا أثافيها)**، وبين لا نهائية عالم الخمرة البديل الممتد في الحاضر إلى المستقبل **(طال لها عمرٍ فلم تعد أن رقت حواشيها)** فإذا كان طول الزمان يمثل قوة هدم وعفاء للطلل فإنه على النقيض من ذلك تمامًا بالنسبة لعالم الخمرة، فطول العهد يمثل طبيعة إيجابية إذ يكسبها صفاء وجودة وقدرة على البقاء.

---

(١) الديوان، ٤٦٤.

(٢) الديوان، ص ٤٦٤.

ويتصاعد التوتر بين الحركتين الأولى والثانية عبر ثنائية ضدية تأخذ شكلاً آخر يتمثل في وجود تقابل بين طالب الطلل **(كقيمة سلبية)**، وطالب الخمر **(كقيمة إيجابية)**. فإذا كانت الذات في حالة رفض للطلل فإنها في حالة حرب لكاره الخمر:

عاطيتهـا صـاحبها صـبابها كلفًـا ∴ حربًـا لعايفهـا سـلما لحاسـبها[1]

وإذا كانت حركة الناقة قد ظهرت بصورة هامشية في النموذج السابق فإنها تمثل في هذه القصيدة عنصر تحول إلى حد كبير، إذ تبرز على أنها وسيلة الخلاص من المهالك التي يتجاوزها الشاعر مضاعفة أمل الشاعر في الوصول إلى الممدوح. ويوفر الشاعر للناقة في تجربته عناصر الوصول إلى منتهى الغاية، فهي ناقة ضخمة تسبق الجهاد وتجتاب القفار مخترقة بعدي المكان والزمان:

تجتـاب أغـبر تفـتن الريـاح بـه ∴ صـبا جنوبًـا تهاميًـا شـاميها[2]

قتـارة يطعـن السـاري بحربتـه ∴ وموضـع السـر أحيانًـا مناجيهـا

إذ الجيـاد جـرت يـوم الرهـان جـرت ∴ جـرى السـوابق تحثـو في نواصـيها

وتتمحور الحركة الأخيرة في القصيدة حول الممدوح مازجة إيّاها بالطبيعة فيربط الشاعر بين ذات الممدوح وبين السحاب. ويمثل هذا نوعًا من الانعكاس لتجربتي الطلل والخمرة، فإذا كانت الحركة الأولى في القصيدة تمثل جدلية الحياة والموت من خلال جدب الطلل وفقرة متنامية عبر الحركة الثانية، والتي

---

(١) الديوان، ص ٤٦٤.
(٢) الديوان، ص ٤٦٤.

تمثل الوجه الآخر لهذا الصراع، فإن هذه الجدلية تسري في مدح الشاعر للعباس متجلية في صراع الفقر والعطاء من خلال وصفه لذات الممدوح الذي يفوق كرمه وعطاؤه كرم السحاب الخير والذي يمثل إحياء الأرض:

إلى أبي الفضل عباس وليس إليّ ∴ هذا ولا ذا ادعت نفسي وواعيها[1]

إنَّ السحاب لتستحي إذا نظرت ∴ إلى نَده فقاسته بما فيها

ونستطيع القول: إن البنية المتعددة الشرائح في صورتيها، كما تتمثل في نموذجيها التقليدي والمُحَوَّر، قد استطاع الشاعر من خلالها خلق شبكة من العلاقات أدت إلى تحويل قصيدة المديح إلى بنية معقدة متشابكة تخرجها عن نمطيتها – كما نراها في الشعر القديم – إلى رؤية متميزة تكشف أبعاد الإنسان (الحاكم والمحكوم). من أجل هذا فإنه لم يكن من الممكن أن تتضح طبيعة المقدمات في قصيدة المدح إلا من خلال المحاور الدلالية الأخرى عن طريق التواشج بين مجموعة من العلاقات الإيجابية والسلبية، الأمر الذي أدى إلى طرح المكونات في القصيدة بشكل يجعلها منصهرة في لحمة واحدة بحيث يشع كل محور من القصيدة باتجاه غيره مضيئًا إياه ومضيفًا عليه طبيعته الخفية، وهذا ما يجعلنا نؤكد مرة ثانية أن موتيف الطلل كانت طبيعته تختلف باختلاف باقي المحاور الدلالية في قصيدة المديح.

البنية وحيدة البعد:

وهذا النوع نرمز له بالرمز (ب. و. ش) ويلاحظ الدارس هذه البنية في كل قصيدة متوسطة الطول، وقد غلب على أجزائها الترابط والإحكام بحيث تتواشج محاورها الدلالية حول موضوع جوهري واحد.

---

(١) الديوان، ص ٤٦٤.

كما نجد كذلك أن القصيدة (ب. و. ش) قد غلب عليها الارتباط بموضوعات بعينها هي الخمر والطرديات. وإضافة إلى ذلك فإنه يمكننا أن نقول: إنَّ القصة الشعرية تجلت – على وجه الخصوص – في هذا النوع من الأبنية. والشاعر يمزج أحياناً بين صورة المرأة والخمر مزجًا دقيقًا في علاقة تواشج تجمعهما دون حل حاسم أو تفريق يميزها، ونلاحظ أن مقدمات الطلل – غالبًا – ما تهاجم في هذا النوع من البنى وإلا فهي هامشية رامزة إلى قيم تراثية يرفضها الشاعر.

وقد لاحظنا – فيما تقدم[١] – أن القصائد الخمرية قد شكلت أعلى نسبة في استخدام الشاعر لنظـــام القصيـــدة بحيث بلغ عدد القصائد الخمرية نحو (٩٣) قصيدة من جملة قصائد الديوان وعددها (١٩٨) قصيدة أي بنسبة ٤٧%. لذلك نلاحظ كثرة المطالع الخمرية إنما قورنت بغيرها من المطالع. وتتكون القصيدة النموذج لهذا البناء من محاور دلالية متواشجة تمتزج فيها عناصر مختلفة تؤكد في النهاية دائمًا على أن فكرة الحياة أو مقاومة الموت تصاحب البناء الشعري لرمز الخمر عند أبي نواس.

ومن المعروف أن هناك علاقة قوية بين الخمر والزمن، فرمز الخمر لدى الشاعر يعكس وعيًا خاصًا بفكرة الزمن وهو وعي يشوبه توتر يعود إلى العلاقة بين الزمن وفكرة الهدم والفناء في وعي الإرادة الشعرية، ونحن نعلم أن وعي الشاعر العربي بصفة عامة قد تشبع بفكرة معينة تتمثل في أن تعاقب الليل والنهار أو مر الليالي هو ما يقتل الإنسان:

أشـــاب الـــصغير وأفنـــى الكـــبير ∴ كـــر الليــــالي ومـــــر العـــــشى

(١) ص ١١.

وتبدأ القصيدة المثال عادة من خلال حوار يجريه الشاعر مع صاحبه تتنامى في ثنائية ضدية يشوبها نوع من التوتر بين شارب الخمر وديك الصباح:

قلـــت لمـــا وضـــح الـــصبـ ∴ ح فـــأورى واســـتنارًا [1]

وتـــولى تـــابع النجـــ ∴ م إلى الأفـــق فغـــارا

ورأيـــت الـــديك قـــد صـــا ∴ ح لـــدى الـــصبح مـــرارًا

لأبـــي بـــشر خليلـــي ∴ أينمـــا ولى وصـــارا

وبوسعنا أن نلاحظ أن الديك إنما يرمز إلى لحظة معينة من الزمن لها دلالتها الخاصة إذ هي اللحظة التي تفصل بين كونين مختلفين أو عالمين متمايزين أشد التمايز: (الأول) عالم الخمر، و(الآخر) عالم الواقع، أو هي تعد لحظة من لحظات الموت والميلاد للزمن. وصيحة الديك هنا بمثابة نذير بأن الزمن يمضي بلا رحمة ويفهم هذا من الألفاظ: (صاح لدى الصبح مرارًا). ففي كلمة (مرارًا) تأكيد لتكرارية هذه اللحظة وجدليتها المستمرة.

غير أن شارب الخمر لا يقف من الديك موقف الحاجز، بل يهم مسرعًا إلى خمرته متحديًا هذا النذير، فهو يصارع الزمن بسلاح من جنسه. وتتنامى التجربة في أنساق تراكمية يقابل الشاعر فيها بين النذير وبين الخمر. فإذا كان النذير مصدر هم فإنَّ الخمرة تذهب بالهم:

واشـــربنها مـــرة تـــذ ∴ هـــب بـــالهم عقـــارًا [2]

---

(١) الديوان، ص ١٢٢.

(٢) الديوان، ص ١٢٢.

وإذا كان النذير مبعث الإفاقة. والتذكر لعالم الواقع فإنَّ الخمرة تمثل قيمة سلب لهذه الإفاقة وذلك التذكر.

تـــــترك المــــــرء إذا مــــــا ... ذاقهــــــا يرخــــــي الإزارا[1]

ويــــــرى الجمعــــــة كالــــــسبـ ... ـت وكالليــــــل النهــــــارا

وإذا كان النذير يشكل لحظة من لحظات الموت والميلاد، فإنَّ عنصر الخمر يتواشج مع عنصر الماء كمكون لفكرة الحياة فقد حرص الشاعر على مزج الخمر بالماء. وفكرة الحياة ترتبط برمز الماء في الشعر ومن ثم تدخل في إطار اللاوعي الجمعي الإرادة الشعرية إذ جعل القرآن الكريم الحياة مقرونة بالماء:﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ ﴾[2].

وفي الحركة الأخيرة تبرز الخمر مسيطرة على فضاء القصيدة حيث يضعــها الشــاعر في مقــارنة مع المــاء مفضلاً الخمرة التي لا يرضاها أبو أيوب. ونلاحظ أن الاسم ينطوي على شيئين، **الأول:** الكنية حيث يمثل لفظ (أبو أيوب) رمزًا تراثيًا، **والآخر:** كلمة (أيوب) وما تنطوي عليه من فكرة زمنية تتعــلق بالصــبر الذي يأنف منه الشاعر إذ يريد قتل الوقت بالحلول في عالم الخمر:

تــــشرب المــــاء مكــــان الــــ ... ـــراح رغمًــــا وصــــغارًا[3]

واصــــرفنها عــــن أبــــي أيــــو ... ب إذ تــــــاه فخـــــارًا

بــــاع راحــــا بنبيــــذ ... هكــــذا بيعًــــا خســــارًا

---

(١) **الديوان**، ص ١٢٢.
(٢) القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية ٣٠.
(٣) **الديوان**، ص ١٢١.

ونلاحظ أن المقدمات الخمرية قد تأتي في مطلع قصيدة المديح[١].

وإذا كان الديك يرمز إلى لحظة زمنية بعينها تمثل الفصل والإدراك بين الحياة والموت، وبين الصحو والسكر، وإذا كان ديك الصباح "يقع موقع النذير الذي يوقظ الإنسان ويفتح عينيه على الحقيقة"[٢] فإن ذات الشاعر ترفض هذا الإدراك وذلك التفريق بين الصحو والسكر:

غــــرد الــــديك الــــصدوح ∴ فاســـقني طـــاب الـــصبوح[٣]

واســـقني حتـــى ترانـــي ∴ حـــسنًا عنـــدي القبـــيح

وإذا كان الديك رمزًا للإفاقة فإن الشاعر على النقيض من ذلك يريد أن ينغمس في تجربته حيث تفقد الأشياء تمايزها، وحيث لا تفرق الذات بين الحسن والقبح كقيمتين متضادتين.

وتأتي الحركة الثانية لتمثل سيطرة الكون الخمري في مقابل زمن الصحو في الحركة الأولى والتي يمثل فيها صوت الديك النذير بمضي الزمن مسرعًا. وإذا كان الزمن مسرعًا فإن مضي الزمن على هذا النحو يمثل للكون الخمري قيمة إيجاب، حيث تزداد الخمر صفاء وحسنًا وجودة بمضي الوقت، فهي قديمة شهدت نوحًا، ورمز القدم هنا يمثل دلالة خاصة توحي بأصالة الكون الخمري والمتذرع بسلوك الماضي كمشروعية للحاضر.

قهــــوة تـــذكر نوحًــــا ∴ حـــين شـــاد الفلـــك نـــوح[٤]

نحـــن نخفيهـــا ويـــأبي ∴ طيـــب ريـــح فتفـــوح

فكـــأن القـــوم نهبـــى ∴ بيـــنهم مـــسك ذبـــيح

---

(١) الديوان، ص ٦٣٤.

(٢) د. لطفي عبد البديع: عبقرية اللغة العربية، النهضة المصرية، ط ١٩٧٠، ص ١٤١

(٣) الديوان، ص ٤٣٤.

(٤) الديوان، ص ٤٣٤.

وتتنامي عناصر التجربة من خلال الحركة الثالثة التي تتمحور حول خلع صفات الجود والكرم على الممدوح:

أنـــا في دنيـــا مــــن العبـــــ ∴ ــــــــاس أغـــــــدو وأروح[1]

هـــــاشمي عبـــــدلي ∴ عنـــــده يغلـــو المــــديح

علـــم الجـــود كتـــاب ∴ بـــين عينيـــه يلـــوح

كـــل جـــود يـــا أمـــيري ∴ مـــا خـــلا جـــودك ريـــح

إتمـــا أنـــت عطايـــا ∴ أبـــدا لا تـــــستريح

بـــح صـــوت المـــال ممـــا ∴ منـــك يـــشكو ويـــصيح[2]

مـــا لهـــذا آخـــذ فـــو ∴ ق يديـــه أو نـــصيح

جـــدت بـــالأموال حتـــى ∴ قيـــل مـــا هـــذا صـــحيح[3]

صـــور الجـــود متـــالا ∴ فلـــه العبـــاس روح

فهـــو بالمـــال جـــواد ∴ وهـــو بـــالعرض شـــحيح

ويلاحظ أنه كما كان بين الحركتين الأولى والثانية علامة ترابط من خلال جدلية الزمن بين كون الصحو وكون السكر فإن هناك التئامًا بين الحركة الثانية والثالثة. فإذا كان الكون الخمري يمثل عالمًا من الرحابة والحرية فإن عالم الممدوح لا يقل شأنًا عن ذلك:

أنـــا في دنيـــا مــــن العبـــــ ∴ ــــــــاس أغـــــــدو وأروح[4]

---

(١) الديوان، ص ٤٣٤.

(٢) الديوان، ص ٣٤٣.

(٣) أظن أن النقد الموجه للشاعر قديمًا كان من قبيل النظر في إطار وحدة البيت الواحد دون مراعاة التنامي النفسي لطبيعة التجربة الذي يقضي بتدرج المبالغة.

(٤) الموشح، ص ٢٤٣.

ولعلنا لاحظنا ترابطًا شديدًا بين المقدمات الخمرية وباقي المحاور الدلالية في القصائد وهو ترابط لا تفرضه ثقافة العصر بقدر ما تساعد طبيعة الحياة الجديدة التي يحياها الناس على نموه.

وإذا كانت الوحدة الموضوعية موجودة في شعر أبي نواس، فإن خير ما يمثلها قصائده الخمرية، إذ نلاحظ نوعًا من الاتحاد والتواشج العضوي بين الأبيات ومن ناحية أخرى نلاحظ نوعًا من الارتباط الروحي بين المعاني والجو المحيط وثقافة الشاعر وهواجس نفسه.

فلم يعد غريبًا على النص أن نجد أن أي بيت في الخمرية مفتقر في تركيبه ومعناه إلى البيت الذي يليه:

وخمـــارة للـــهو فيهـــا بقيـــة	.·.	**إليهـا ثلاثًـا نحـو حانتهـا سـرنا**
ولليـــل جلبـــاب علينـــا وحولنـــا	.·.	**فمـا إن نـرى إنسا لديـه ولا جنًّـا**
يـــسايرنا إلا سمـــاء نجومهـــا	.·.	**معلقــة فيهـا إلى حيـث وجهنـا**
لمـا أن طرقنـا بابهـا بعـد هجعـة	.·.	**فقالـت مـن الطـراق؟ قلنـا لهـا إنـا**
شـباب تعارفنـا ببابـك لم نكـن	.·.	**نـروح بمـا رحنـا إليـك فأدلجنـا**

هذا مثال من أمثلة كثيرة جدًا نلاحظ فيه أن قافية البيت الأول (سرنا) ذات اتصال وثيق (بواو الليل) الدالة على الحال في بداية البيت الثاني وكذلك نلاحظ أن عجز البيت الثاني مرتبط المعنى بصدر البيت الثالث الذي نجد قافيته (وجهنا) شديدة الصلة بأول البيت الرابع. وينتهي البيت الرابع بتركيب نحوي مكون من (أن + اسمها (نا ضمير متكلم) ثم يأتي خبرها (شباب) في بداية البيت الخامس.

وهكذا نجد أنفسنا بإزاء سلسلة مترابطة التركيب والصياغة تهيمن عليها حوارية عفوية، وروح مرحة متصلة الرغبة، بوحدة الهدف،

وينبغي أن نلاحظ أن هذه البنية المتواشجة الأجزاء كانت في وقت وقف فيه النقد القديم عند الكلمة المفردة، ثم الجملة في البيت الشعري، إذ عد كثير من النقاد القدماء افتقار البيت الواحد في معناه أو مبناه إلى ما بعده من الأبيات عيبًا من عيوب التركيب في الشعر وهو ما سموه بالتضـــمين(١)، واهتمام النقد القديم بوحدة البيت واستقلاله – قبل أبي نواس وبعده – واضح عند النقاد جميعهم(٢).

القصة الشعرية وتجربة الخمر:

أول ما يتضح على القصيدة الشعرية النواسية أنها بنية يبلغ فيها التواشج والارتباط حدًا لا يسمح بأدنى خلل في تركيبها. والمحور الأساسي لطبيعة التجربة هو روح المغامرة التي تفضي إلى الهدف المأمول، وهو الحصول على الخمر.

ويحرص الشاعر في بداية القصة الخمرية الشعرية على أمرين:

الأول: إكساب التجربة عنصر الخفاء والسرية.

الثاني: الحرص الكامل على ذكر أدق التفاصيل التي تمليها طبيعة التجربة:

---

(١) ابن رشيق: **العمدة** ١/١٧١، المرزباني: **الموشح** ٢٤، أبو هلال العسكري: **الصناعتين** ٣٥.

(٢) ابن سلام: **طبقات فحول الشعراء** تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٥٢، ص ٣٠٥، أبو هلال العسكري: **المصون في الأدب** – تحقيق عبد السلام هارون، الكويت، ١٩٦٠، ص ٩، ١٠ ... القاضي عبد العزيز الجرجاني – **الوساطة بين المتنبي وخصومه** تحقيق محمد أبو الفضل وعلى محمد البجاوي، دار إحياء الكتب، ص ٥٤... الموشح: ٢٣٧، الصولي: **أخبار أبي تمام**، تحقيق خليل عساكر ومحمد عبده عزام: بيروت ص ٢٨ ... ابن الأثير: **المثل السائر**، تحقيق محمد محيي الدين، القاهرة ١٩٣٩ ٢/٤١٤ ... الثعالبي: **يتيمة الدهر**، تحقيق محمد محيي الدين، القاهرة ١٩٥٣ ١/٢٠٨ ... المرزوقي: **مقدمة ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧ ١/٢٨.. ابن خلدون: **مقدمة**، تحقيق علي عبد الحميد وافي: القاهرة ٤ ص ١٢٨٩.

وخمـــارة للـــهو فيهـــا بقيـــة ∴ إليهـا ثلاثـا نحـو حانتهـا سـرنا

ولليـــل جلبـــاب علينـــا وحولنـــا ∴ فمـا إن تـرى إنسًا لديـه ولا جنًّـا

يـــسايرنا إلا سمـــاء نجومهـــا ∴ معلقــة فيهـا إلى حيــث وجهنـا

وتتجلى طبيعة الخفاء في استخدام الشاعر لألفاظ بعينها: لليل جلباب علينا، وحولنا فما إن ترى إنسًا لديه ولا جنًا.

وتتامى طبيـعة المغـامرة بوصـول الشاعر وعصبته في ساعة متأخرة إلى باب الحان. وتستمر حركة التجربة متنامية من خلال حوار يحدث بين الشاعر وصاحبة الحان مع حرص الشاعر على توفير عنصر القلق والخوف للمغامرة، وحرص صاحبة الحان على التوجس تحسبًا من أي خطر يحدق بها.

ثم تمضي التجربة بإلحاح الشاعر على فكرة بعينها من خلال الأنا في علاقتها بالآخر. فالأنا في عالم الخمر لا يمكن أن تعيش بمعزل عن الآخر، ويتجلى هذا من خلال ثنائية ضدية تجمع في لحمتها بين التبدد والتواصل، بين التبدد كنتيجة لعدم استجابة صاحبة الحان وترددها في بداية الأمر في مقابل التواصل كنتيجة لانبثاق علاقة قبول واتفاق بينها وبين الشاعر:

شـباب تعارفنـا ببابـك لم نكـن ∴ نـروح بمـا رحنـا إليـك فأدلجنـا

فـإن لم تجيبينـا تبـدد شملنـا ∴ وإن تجمعينـا بـالوداد تواصـلنا

فالتعارف وحدوث الود والألفة لا يحدث إلا بولوج الشاعر في الخمري مع الآخر، وتتواصل الطبيعة الحوارية بين الشاعر وصاحبة الحان من خلال مساومة تجري بينهما من أجل حصول الشاعر على بغيته من الخمر ليعكس بذلك على الخمر خصوصية من أهم خصائصها ألا وهي المتعة والنفاسة إذ يضحي الشاعر بنفسه فيجعل منها فداء للخمر، ويعكس لنا هذا مقدار ما لعالم

الخمر في وجدان الشاعر من نفوذ إذ تمثل الكون المثالي الذي يرى الشاعر فيه ذاته كمعادل موضوعي لما يعوق الأنا في واقعها، والشاعر يرضى بعالم الخمر حتى ولو كان هذا العالم أسرًا:

فقلت لها جننا وفي المال قلة ∴ فهل لك في أن تقبلي بعضنا رهنا[1]

فقالت لنا أنت الرهينة في يدي ∴ متى لم يفوا بالمال خلدتك السجنا

فالخلود في هذا الأمر يعد عملاً مقنعًا من وجهة نظر الذات الشاعرة ما دام هذا الأسر في الخمر.

وكما أراد الشاعر أن يوفر لتجربته عنصر الخفاء والاستتار فإنه قد يوفر لها النقيض من ذلك أحيانًا أخرى مما يجعلها متحولة القيمة دائمًا وليست ثابتة. ويختار الشاعر وقت الظهيرة لبداية مغامرة أخرى حيث تتوسط الشمس كبد السماء وكأن الشاعر يقصد من ذلك رفض فكرة الاستتار والخوف إيمانًا بشرعية التجربة من خلال الذات الشاعرة:

وفتيان صدق قد صرفت مطيهم ∴ إلى بيت خمار نزلنا به ظهرًا[2]

ولا يفوتنا أن نلاحظ – مع بداية الحركة الأولى – حرص الشاعر على التمسك بمجموعة الشرب والأصحاب، وهؤلاء الأصحاب عادة هم الذين يأمن لهم الشاعر فيخلع عليهم دائمًا صفات معينة مثل الصدق – الوفاء – التواضع ... إلخ.

كما نلاحظ تكرار عنصر معين يتمثل في توجس صاحب الخمارة من هذه العصبة ثم يطمئن لحالهم بعد حوار يتم بينه وبين الشاعر. ويكسب الشاعر تجربته أبعادًا دينية عميقة من خلال ثنائية ضدية بعينها تمثل الواقع

---

(١) الديوان، ص ٤٩.

(٢) الديوان، ص ٦١.

العقدي في المجتمع باعتباره عالمًا يحتوي على أمزجة الشاعر متنافرة من العقائد والقوميات في مقابل عالم الخمر المتميز بالانسجام والتناغم ويفهم ذلك من خلال حوار يجريه الشاعر مع صاحب الحان.

فلما حكى الزنار أن ليس مسلمًا ∴ ظننا به خيرًا، فظن بنا شرًّا[1]

فقلنا: "على دين المسيح بن مريم؟" ∴ فأعرض مُزورًّا، وقال لنا كفرًا

ولكن يهودي يحبك ظاهرًا ∴ ويضمر في المكنون منه لك الختَرا

فقلنا له: للهما الاسم لله؟ قال: سمول ∴ على أنني أكنى بعمرو ولا عمرا

وما شرفتني كنية عربية ∴ ولا أكسبتني لا سناء ولا فخرًا

ولكنها خفت وقلت حروفها ∴ وليست كأخرى إنما خلقت وقرا

وينبغي أن نلاحظ أن طبيعة الإسقاط الذي قصد إليه الشاعر قصدًا من خلال هذا الحوار أي يمثل مبدأ الرفض والازورار من قبل الأنا لعالم الأديان وعالم القوميات التي تتمثل في الكنى والتفاخر بالألقاب. ومن ناحية أخرى يقترح الشاعر الكون المقدس البديل لعالم الأديان في تجربة يوفر فيها عناصر التبجيل والإعظام إذ يخلع على عالمه عالم الخمر صفات الألوهية:

فجاء بها زيتية ذهبية ∴ فلم تستطع دون السجود لها صبر[2]

خرجنا على أن المقام ثلاثة ∴ فطابت لنا حتى أقمن بها شهرًا

وعلى صعيد دلالي آخر نلاحظ أن الشاعر بين كونين منفصلين:

الأول: ما يعيشه واقعًا وهو زمن الاعتكار والكفر والتناحر بين القوميات والمعتقدات في مقابل الكون البديل، أي يمثل الزمن الآخر – كعنصر تحول – السطوع والإشراق كما هو واضح في ألفاظ الشاعر: زيتية، ذهبية.

---

(١) الديوان، ص ٦١.
(٢) الديوان، ص ٦١.

وتتامى عناصر التجربة في البيت الثاني عشر من خلال قوة الجذب الموجودة في الكون البديل، وقد اكتسبتها الخمر للتناسب مع صفة الألوهية السابقة إذ لم يفلت الصحب من جذبها فيلازمونها شهرًا كاملاً في حين كانت النية على أن المقام ثلاثة أيام فقط.

ويأتي البيت الأخير ليفجر عمق التجربة التي يتمحور حولها المعنى ليتمثل في رفض الذات للواقع العقدي الذي تعيشه من خلال تسرب شحنة انفعالية مكبوتة يختم الشاعر بها الحقل الدلالي الأخير للتجربة:

إذا ما دنا وقت الصلاة رأيتهم ∴ يحثونها حتى تفوتهم سكرًا(1)

وربما يمثل رفض الشاعر للقيم العقدية معنى أرحب وأكثر شمولاً حيث تمثل القيمة العقدية كقيمة سلب معادلاً موضوعيًا لرفض الشاعر لا للقيمة نفسها وإنما لما ترمز إليه من قيد يشكل سيطرة وإحكامًا وإعاقة لحرية الأنا الشاعرة.

ونستطيع الآن – وقد نظرنا في المقدمات الخمرية وعلاقتها بالمحاور الدلالية للقصيدة – أن نلاحظ أنها تكون في مجملها خمرية واحدة تكاد تتفق في كل شيء مع اختلافات طفيفة ترجع إلى الوزن والقافية.

فالشاعر استطاع أن يوفر للبناء الفني لخمرياته عناصر الفن القصصي وأول ما نلاحظه في ذلك وحدة المكان والزمان والحدث.

فالمكان هو الحانة دائمًا:

- طرقت صاحب حانوت بهم سحرًا ∴ والليل منسدل الظلماء كالساجي(2)

(1) الديوان، ص ٦١.
(2) الديوان، ص ٤٨.

- **وخمـــارة للـــهو فيهـــا بقيــــة ∴ إليهــا ثلاثًــا نحــو حانتهـا ســرنا**[1]
- **وفتيـان صـدق قــد صـرفت مطـيهم ∴ إلى بيــت خمـار نزلنـا بــه ظهــرًا**[2]

والزمان في تجربة الخمر إما أن يكون في الليل أو في الصباح، وتظهر طبيعة الزمن ذات بعد ممتد إذ تطول التجربة الخمرية فتمتد إلى شهر كامل:

خرجنـــا علــى أن المقــام ثلاثــة ∴ فطابت لنـا حتـى أقمنـا بهـا شـهرًا[3]

أما الحدث فمداره الشرب حتى السكر، وما يتصل بذلك من مجالسة الندماء والتغزل بالفتيان والفتيات إلى أن يدركهم الصباح وتتسم الحادثة بتسلسلها المنتظم حيث تبدأ باللقاء مع صاحب الحانة وتنمو حتى تصل إلى نهايتها وتتنامى طبيعة الحادث من خلال لغة حوارية ممتعة تكشف عن أبعاد خفية في التجربة فعن طريق لغة الحوار يستطيع الشاعر أن يسقط ما يريد التعبير عنه بسهولة ويسر.

ونلاحظ على هذا التركيب القصصي أنه يبدأ عادة بمقدمة يتبعها ثلاثة محاور تتواصل من خلالها طبيعة التسلسل القصصي الشعري، ثم تأتي الخاتمة أو لحظة نهاية التجربة. ففي المقدمة نرى غالبًا الشاعر على رأس مجموعة من المجان يطرقون باب الحان في وقت متأخر من الليل فيتوجس الخمار خيفة منهم، فينظر من كوة الباب، فيتنامى حوار بينه وبين الشاعر ويتميز هذا الحوار بكشف طبائع الأشخاص وخصائصهم. ثم تستمر طبيعة الحوار في تناميها من خلال المساومة التي تحدث بين الشاعر وصاحب الحان، فيسأله الشاعر عن مدى قدم الخمر وجودتها ثم يسأل عن الساقي.

---

(١) الديوان، ص ٤٩.
(٢) الديوان، ص ٦١.
(٣) نفسه ٦١.

ويأتي المحور الأول للقصة الخمرية كنتيجة للتمهيد الذي أجراه الشاعر في مقدمة المغامرة، فيظهر الشاعر وأصحابه وقد أوقد صاحب الحانة مصابيحه، وهيأ لهم مجلسًا صففت فيه آلة الشراب على أجمل هيئة بينما يدور الساقي بينهم في رشاقة وعذوبة، ويتبادل الندمان التحيات وأعذب الكلام، ويتم المجلس أنسه مع بداية الحركة الثانية في القصيدة حين يشترك أصحاب الملاهي وأصحاب الغناء فيتغنون بأشعار أبي نواس، فيكون من سحر الأصوات ما يرتفع بالسامعين إلى عالم من النشوة المقدمة.

وإذا كانت الحركتان الأولى والثانية تمثلان في تسلسلهما تنامي طبيعة التجربة إلى حد النشوة والاستمتاع التام، فإن المحور الثالث يأخذ طبيعة معاكسة، حيث تبدأ حركة النهاية فتحترق الشموع، ويوشك زيت المصابيح أن ينفد وترى الندمان قد أعيتهم الخمر، وغلبهم السكر، وقد فقد كل منهم القدرة على التحكم في نفسه.

وتأتي خاتمة القصة الشعرية مصورة لحظة جد قصيرة تمثل الفصل بين عالم السكر وعالم الصحو، ينبه الشاعر فيها من حوله فيستيقظون، لكنه ما يلبث أن يناولهم شربة الصبوح لتكون دواءهم من الصحوة في الزمان المرفوض الذي تأبى الذات الشاعرة الانخراط فيه. ونلاحظ أن هذه اللحظة على قصرها لا يفتأ الشاعر يرددها في قصائده وكأنه يحاول أن يؤكد فكرة بعينها تمثل الخمر فيها عالمًا مستقلاً يكون بديلاً موضوعيًا للتخلص من التوتر الناشئ عن جدلية الحياة.

جدلية الطلل بين القبول والرفض

لا يذكر أبو نواس إلا وتذكر معه ثورته على الأطلال، ذلك التقليد الفني الذي استقر في مقدمات القصائد العربية منذ العصر الجاهلي. والدارس للمقدمات الطللية في شعر أبي نواس لا بد له أن يحاول تفسير هذه الجدلية بين الوقوف على الطلل وبين الثورة على الطلل، وأن يسعى إلى البحث عن الدوافع الحقيقية

وراء هذه الثورة من خلال البنية الشعرية. وترى الدراسة أنه من المفيد أن تعرض لوجهات النظر المختلفة التي سعت إلى تفسير هذه الظاهرة من خلال مدارس نقدية متمايزة تعددت آراؤها لتعدد المنابع التي صدرت عنها.

وتحاول الدراسة أن تفند هذه الآراء – من خلال عرضها – تفنيدًا يقوم على استقرائها استقراءً دقيقًا يبين عدم اعتمادها على النص في بنائه الكلي. إذ تعتمد دراستنا هذه على استنطاق البنية الشعرية لقصيدة الطلل في شعر أبي نواس. ونتوقف الآن وقفة نرصد فيها وجهات النظر النقدية الحديثة حول تفسير الظاهرة.

ويمكننا أن نحصر اختلاف وجهات النظر في اتجاهين متباينين:

الأول: خلاصته أن ثورة أبى نواس على الطلل كانت تستمد أصولها وتعاليمها من منابع شعوبية(١).

ومع اقتناع الدراسة اقتناعًا كاملاً بأنه لا طائل في استنباط الحكم بعيدًا عن النص الشعري اعتمادًا على تفسيرات تاريخية أو اجتماعية فقط، فإنَّ الباحث سيحاول أن يفند هذا الرأي من خلال نفس المنهج الذي بنى أصحابه رأيهم عليه.

وبعد فهل كان أبو نواس شعوبيًا؟ ولكي نرفض الاستسلام لهذه الفكرة علينا أن نناقش هذا الرأي في موضوعية وحيدة.

---

(١) د. طه حسين: **حديث الأربعاء**، دار المعارف، ١٩٨١، ٢/٩٠. الأستاذ العقاد: **أبو نواس**. الحسن بن هانئ، نهضة مصر ١٩٨٠، ١٠٨. د/ محمد مندور: **النقد المنهجي عند العرب**، نهضة مصر، بدون تاريخ ٧٥. د/ أحمد كمال زكي: **الحياة الأدبية في البصرة**، دار الفكر، دمشق، ١٩٦١، ٥٤١. أنيس المقدس: **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، دار المعارف، ١٩٦٣، ٤٠٥. د/ مصطفى الشكعة: **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، دار العلم للملايين ١٩٧٩، ١٧٦ – ١٨٠. أنيس المقدس: **أمراء الشعر الشعبي في العصر العباسي**، دار العلم للملايين ١٩٦٣، ١٠٧.

لو سلمنا جدلاً أنها ثورة على العرب أو موقف سياسي خاص من الحضارة العربية.. فما الذي جعل الشاعر يحرص دائمًا على الانتساب إلى العرب(١) في أكثر من موقف وإلى أكثر من قبيلة؟

إذن فقد كان أبو نواس يحرص على الانتساب إلى العرب، فهل من العقل أن يحتقر الشاعر حياة هؤلاء الذين نسب نفسه إليهم؟!

قد نجد حقًا قصائد قد فخر فيها الشاعر بأصله الفارسي مهاجمًا الحياة العربية في صورتها البدوية، ولكنها أبيات قليلة لا يمكن أن نعتبرها دليلاً قاطعًا على اتجاه سياسي، إذ لم يتخذها مذهبًا يجد في اعتقاده فيعادي العرب أو يتنصل منهم كما تنصل غيره كبشار(٢).

إذ **"كيف يعتنق أبو نواس الشعوبية وقد بلغ في ظل الأمين ورعايته أقصى حد كان يطمح إليه شاعر من نجاح، وتهيأ له من أسباب الرغد والترف ما يجنبه الشعور بمرارة الفشل التي يمكن أن تحمله إلى الحقد على العرب، والانتصار للفرس .. وقد كان الأمين يمثل آخر مرحلة من مراحل السيادة العربية الخالصة في الدولة العباسية"**(٣).

ولعل من نافلة القول أن نلاحظ أن الأشعار التي هاجم فيها العرب أبو نواس كانت تخص طائفة بعينها منهم ونعني بها طائفة الأعراب في البادية:

---

(١) ابن حزم: **جمهرة الأنساب**، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١م. ص ٣١٥، ٣٢٤.

ابن دريد: **اشتقاق** – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – المتنبي، بغداد (١٣٩٩ هـ) ١٩٧٩م، ص ٣٥٤.

الأصفهاني: **لحن الأغاني**، تحقيق الإبياري، طبعة دار الشعب، ١٩٧٩، ٢٩، ٩٨٥٠، ٩٨٥٣.

(٢) **المبرد**: الكامل، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: نهضة مصر، ١٩٢/٣٠.

(٣) طه حسين في عيد ميلاده السبعين.

ـ ولا تأخـذ مـن الأعـراب شـيئًا ∴ ولا عيـشًّا فظلـهم جـديب[1]

ـ ومـن تمـيم ومـن قـيس وفهـم ∴ ليس الأعاريـب عنـد الله مـن أحـد[2]

ـ يـا راكبـا أقبـل علـى شـهد ∴ كيـف تركـت الإبـل والـشاء[3]

فلم يتعرض الشاعر للعقل الفارسي والعقل العربي ليفضل الأول على الآخر، فالأعراب سكان البادية ليست هناك صلة قوية تربط بينهم وبين الشاعر، أما سكان الحاضرة من العرب فقد كانت علاقة الشاعر بهم علاقة حميمة، فهو يقول على لسان الخمر بعد أن ذكر لها أصنافًا من الشرب فرجَته ألا يُمكِّنهم منها، ولكن يخص بسقيها العرب، ويبدو أن العرب الذين قصدهم الشاعر في سياق تجربته هم أهل الحاضر ممن يعيش معهم:

ولا الـسفال الـذي لا يـستفيق ولا ∴ غـر الـشباب ولا مـن يجهـل الأدبـا[4]

ولا الأراذل إلاّ مـن يـوقرني ∴ مـن الـسقاة ولكـن إسـقني العربـا

وبعد فإذا سلمنا بأن ثورة أبي نواس لم تكن ثورة شعوبية فهل يمكننا اعتبارها ثورة فنية خالصة على وجه من الوجوه[5]؟ وهل يمكننا القول: "**إنَّ أبا نواس كان بطبعه أميل إلى الذوق الجديد، إلى جعل أداة الشعراء أداة للتعبير عن تجربة شعورية صادقة، وأن هذا جعله يرفض أن يحصر نفسه في التقاليد الموضوعية**

---

(١) الديوان، ص ١١.
(٢) الديوان، ص ٤٦.
(٣) الديوان، ص ٥٦٨.
(٤) الديوان، ص ٩٢.
(٥) عبد الحليم عباس – **أبو نواس**، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦، صفحات ١٠٨، ١٠٩، ١١٤، طه أحمد إبراهيم: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص ١٠٧.

والشكلية لقصيدة: المديح لله[١]؟ وبناء على ذلك فهل نعتبر أن الثورة على الطلل هي مقومات الدعوة الجديدة من حيث دوافعها ومبرراتها"؟[٢].

يبدو أن الأمر لا يفسر على هذا النحو إذ كيف نفسر تلك الطبيعة الجدلية التي ظهر بها الطلل في شعر أبي نواس، كما أننا لا نستطيع أن نقتنع ببساطة بذلك الرأي القائل: إن هذه القصائد التي بدأها الشاعر بمطالع تقليدية إنما كانت بدافع من الخليفة إذ أمره بوصف الطلل:

أعر شعرك الأطلال والدمن القفرا	∴	**فقد طالما أزرى به نعتك الخمرا[٣]**
دعاني إلى نعت الطلول مسلط	∴	**تضيق ذراعي أن أرد له أمرًا**
فسمع أمير المؤمنين وطاعة	∴	**وإن كنت قد جشمتني مركبًا وعرًا**

ويضاف إلى ذلك صعوبة أخرى، إذ متى كانت هذه الواقعة؟ وهل كانت حدًا فاصلاً بين مدائح أبي نواس التي كانت تبدأ بالحديث عن الخمر، وبين مدائحه التي اصطنع فيها الوقوف على الأطلال؟

ويمكننا أن نلاحظ أن هذه الآراء النقدية المختلفة – على الرغم من محاولاتها الجادة للوصول إلى تفسير يكشف عن طبيعة الطلل الجدلية في شعر أبي نواس – قد افتقدت لمحور الارتكاز الأساسي الذي يعين على فهم الظاهرة، ونعني بذلك طبيعة النص، إذ أنَّ الظواهر المختلفة لا تعني شيئًا على الإطلاق إلا عند تكاملها مع المحاور الدلالية الأخرى في القصيدة. وقد أدى عدم مراعاة ذلك إلى أن تقع هذه المناهج في تضارب وحيرة إذ تقرر أن موقف أبي نواس من الأطلال يفتقر إلى الانسجام، ويدعو إلى التشكيك في أصالته، فهو من جهة يهاجم الوقوف على الأطلال بلغة مباشرة، ومن جهة

(١) **الشعر العباسي، الفن والرؤية**، ص ٣٤٩.
(٢) نفسه ص ٣٤٣.
(٣) **الديوان**، ص ٢١.

أخرى نلاحظ مجيء الطلل في قصائده كعنصر فني من العناصر المكونة للقصائد في المديح.

إذن فقد اعتمدت هذه النقود المختلفة على مجرد وجود الظاهرة في النص المدروس، أي الظاهرة وهي معزولة عن البنية الكلية للقصيدة.

وترفض الدراسة هذا التناول الجزئي اعتمادًا منها على "أن الظاهرة بحد ذاتها لا تعني، وإنما الذي يعني هو العلاقات التي تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من الظواهر في النص"(١).

وأول ما ينبغي على الدارس هو أن يضع يده على العلاقات المشكلة لبنية القصيدة وأن يحدد العلاقات التي تنشأ بينها مكتشفًا الدلالات العميقة النابعة من قيم التوافق والتخالف بين هذه العلاقات.

ويلاحظ الدارس لشعر أبي نواس أن عدد المرات التي هاجم فيها الطلل تفوق إلى حد بعيد عدد القصائد والمقطوعات الطللية، فقد بلغ عدد القصائد والمقطوعات التي وقف فيها الشاعر على الطلل (٢٤) قصيدة ومقطوعة بنسبة ٣٩% تقريبًا معظمها في غرض بعينه هو المدح ولهذا دلالته الواضحة، بينما بلغ عدد القصائد والمقطوعات التي ثار فيها أبو نواس على هذا التقليد (٣٧) قصيدة ومقطوعة بنسبة ٦١% تقريبًا ومعظمها في وصف المجالس المتحررة – أي بعيدًا عن السلطة – وهذه النسبة لها دلالتها فيما نحن بصدده، فإذا عرفنا – فضلاً عن هذا – أن عدد المقطوعات التي جاء فيها الوقوف على الطلل (٥) مقطوعات أي بنسبة ٢٢% تقريبًا، وأن عدد المقطوعات التي ثار فيها أبو نواس على الطلل (١٨) مقطوعة أي بنسبة ٧٨% تقريبًا من جملة المقطوعات في كلا الطريقين اللذين خاضهما أبو نواس في تعامله مع الطلل.

---

(١) د. كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي**، ص ١٧٠.

وإذا ربطنا بين الملحوظتين السابقتين وبين الموضوعات في القصائد والمقطوعات، اكتشفنا أن هناك علاقة وثيقة بين تحولات الطلل كموتيف متغير وموضوعات الحداثة في شعر أبي نواس. بمعنى آخر نستطيع القول: إنَّ موضوع الخمر بصفة خاصة قد لازم البناء الشعري للثورة على الطلل سواء على مستوى القصيدة أو مستوى المقطوعة.

وانطلاقًا من أن موتيف الطلل لا يمكن أن يأخذ بعدًا واحدًا ثابتًا وإنما يتغير بتغير طبيعة البنية الكلية للقصيدة، فنقول انطلاقًا من ذلك إن البناء الشعري في القصائد التي ثار فيها أبو نواس على الطلل تقوم على ثنائية محورية تميزها علامتان هما: الخمر والطلل.

وإذا حدث تصالح ظاهري بين هاتين العلامتين كأن يأتي الطلل مع محور الخمر، فإن الطلل يكون في هذه الحالة في علاقة هامشية مع المحاور الدلالية التي يتمحور حولها المعنى في القصيدة.

ونحاول من خلال المنهج الإحصائي أن نتعرف بصورة عامة على البنية اللغوية للطلل في علاقتيه السلبية والإيجابية.

ويلاحظ الباحث أن القصائد التي ثار فيها أبو نواس على الطلل قد تضمنت (١٠١) فعل أمر أو نهي، (٢٦٥) فعلاً مضارعًا، (٤٠٩) أفعال ماضية، أي أن جملة الأفعال في القصائد والمقطوعات التي تمثل ظهور الطلل في حالة سلب (٧٧٥) فعلاً.

وعلى الوجه المقابل نلاحظ أن أفعال الأمر والنهي في القصائد الطللية قد بلغت (٣٣) فعلاً فقط، وأن الأفعال المضارعة أقل من نظيراتها في قصائد الثورة على الطلل، وإذ بلغ عددها (١٩٦) فعلاً مضارعًا، بينما تساوت الأفعال الماضية إذ بلغت (٤٠٨) أفعال ماضية في كليهما.

وزيادة جملة الأفعال في الثورة على الطلل (١٣٨) فعلاً عن نظيراتها في قصائد الطلل ربما تدل على حركية البنية واستجابة الدوافع وتحررها عنها في مثيلاتها ذلك أن الجمل الفعلية طويلة نسبيًا، فكثرة استخدامها يترتب عليها مزيد من الحيوية والوضوح، هذا فضلاً عن كون الأسلوب الفعلي

"**يؤدي إلى لون من التنويع الخصب لتعدد أزمانه وحالاته واستثماره لطاقة اللغة الخلاقة**"(١).

كذلك نلاحظ أن غلبة الأفعال المضارعة في قصائد الثورة على الطلل بزيادة (٦٩) فعلاً مضارعًا إنما يدل على الحضور المستمر للتجربة في الإرادة الشعرية، بينما يظل التذكر المحور المسيطر على القصائد الطللية.

ويلاحظ أن أفعال الأمر في بداية القصائد متقاربة النسبة إلى حد كبير لا يسمح بالوقوف على نتيجة معينة غير أن القصائد التي بدأت بالأمر كانت أطول القصائد نفسًا. وعلى مستوى القصيدة رأينا أن الفعل الماضي قد ظلت له السيطرة في معظم القصائد والمقطوعات سواء في الوقوف بالطلل أو في رفض الوقوف.

ويتضح ذلك من خلال الجدولين التاليين إذ يبين الأول عدد الأفعال في قصائد الثورة على الطلل، ويبين الآخر عدد الأفعال في القصائد الطللية، مع مراعاة عدد القصائد والمقطوعات بأكملها في كلا الجانبين.

(الجدول الأول) عدد الأفعال في كل قصيدة من قصائد الثورة على الأطلال

رقم الصفحة بالديوان	عدد الأبيات	الأفعال الأمر	الأفعال المضارعة	الأفعال الماضية
٦	١٢	٣	٩	١٣
١٠	١٠	١	١٠	٢٥
١١	٢١	٨	١٩	١٦
٢٧	٥	٣	١	٣
٣٠	١٣	٥	١٢	١٧
٣١	٩	٧	٥	٧
٣٦	٤	—	٥	٥
٤٦	١٢	٧	١٣	١٢
٥٢	١٢	٢	٦	٨

(١) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ٢٠٩.

رقم الصفحة بالديوان	عدد الأبيات	الأفعال الأمر	الأفعال المضارعة	الأفعال الماضية
٥٧	١٦	٢	٩	١٦
٦٥	١٤	٣	٦	١٣
٩٧	٥	٢	—	٦
١١٠	٢٥	٤	١١	٤١
١١٣	١٦	٣	٥	٨
١١٩	٣	٣	—	٣
١٣٣	١٤	٦	١٤	١٤
١٣٤	٤	٣	١	٩
١٤٧	١١	١	٥	١٣
١٤٨	٩	—	٦	٢
١٦٠	٦	—	٢	—
١٦٨	٨	٦	٦	١
١٧٢	١٣	٥	٧	٧
١٨٧	٩	—	٦	٤
١٨٩	٩	٢	٢	٦
١٩٣	١٣	—	٤	١٥
١٩٦	١٠	—	٥	٤
٣٢٢	٧	—	٥	٨
٣٧٦	٧	—	٦	٦
٥٠٢	٥	٤	—	٣
٥٥٧	٣٤	٣	٢٠	٣٣
٦٧٣	١٢	٦	٦	١٨
٦٧٧	٩	١	٥	٤
٦٧٨	٥	٣	٣	٥
٦٧٩	٥	—	٧	٦
٣٨٠	٩	٢	١٢	٣

رقم الصفحة بالديوان	عدد الأبيات	الأفعال الأمر	الأفعال المضارعة	الأفعال الماضية
٦٩٨	٢٨	٢	٢٤	٢٤

(الجدول الثاني) عدد الأفعال في كل قصيدة من القصائد الطللية

رقم صفحة القصيدة في الديوان	عدد الأبيات	الأفعال الأمر	الأفعال المضارعة	الأفعال الماضية
٣	٢٥	–	١٢	٣١
٦٨	١٥	١	٤	٢٠
٢١٥	١٧	١	١٠	٢١
٤٠٢	١٣	–	١٠	١٧
٤٠٤	٢٤	١	١٣	٢١
٤٠٧	٢٠	–	٨	٢٩
٤١٢	١٤	٥	٦	١٦
٤٦٨	١٩	–	١١	٢٩
٤١٧	٢٣	–	١٢	١٩
٤٨٦	٢٠	–	–	–
٤٨٨	٢٦	–	١٦	٢٤
٤٩٤	٢٠	٢	٢٦	١١
٤٩٦	١١	٤	١١	١٤
٤٩٩	١٢	–	١١	١١
٥٠٠	٧	١	٤	١١
٥٠٢	٥	١	٣	٣

٥٠٣	٦	٣	٣	٨
٥٠٤	٧	–	١	٨
٥١٠	٢٧	٥	١٣	٢٦
٥٢٢	١٨	–	١٠	١٧
٥٦٦	١١	١	٦	٨
٤٣٥	١٨	١	١١	١٩
٤٤٧	١٣	١	٧	١٧
٤٦٤	١٨	–	١	٢٨

ونستطيع القول إن القصائد التي لازمها وصف الطلل في مقدماتها قد جاء معظمها في غرض المديح، وعلى العكس من ذلك فإنه قلما بدأت مدائح الشاعر بالحديث عن الخمر، ومن واقع الدراسة الإحصائية التي ذكرناها سابقًا أن مدائح أبي نواس قد بلغت (١٠٠) قصيدة ومقطوعة، جاء ذكر الخمر فيها بنسبة ١٣% من جملة القصائد والمقطوعات بينما يلاحظ أن مقدمات القصائد التي خلت من الخمر نسبتها في هذا الغرض ٢٣%. أما بالنسبة للمقطوعات فقد خلط الشاعر فيها بين المدح والخمر بنسبة ٢%، بينما بلغت نسبة المقطوعات الخالية من حديث الخمر ٦٢%، والجدول التالي يوضح هذه العلاقة:

جملة القصائد والمقطوعات الشعرية في المديح	**قصائد خالية من حديث الخمر في مقدماتها**	**مقطوعات خالية من حديث الخمر**	**قصائد امتزجت مقدماتها بالخمر**	**مقطوعات ممتزجة بالخمر**
١٠٠	٢٣	٦٢	١٣	٢

وأيا ما كان الأمر فإن القصائد التي لازم بناءها الفني حديث الطلل – عدا قصائد المديح – قد جاءت تجربة الطلل فيها هامشية البعد، ولا سيما إذا كان المحور الخمري هو العالم المقابل لعالم الطلل، فكأننا بإزاء ثنائية متناقضة الطرفين حيث يمثل الطلل رمزًا للتراث الحضاري والتراث اللغوي والشعري في مقابل الخمر وهي تمثل بديلاً لهذا التراث الثقافي والديني والأخلاقي.

ونستطيع أن نقول: إن هذه الثنائية ما هي إلا جدلية الصراع بين القديم والجديد في شكل من أشكالها.

ويتعامل أبو نواس مع الطلل في القصائد التي يمتزج فيها الطلل بالخمر إمَّا بالثورة المباشرة على الطلل، و إمّا بجعل الطلل بعدًا هامشيًا هشًا شاحبًا. وله في ذلك طريقتان: الأولى أن يجعل الشاعر الكون التراثي في وضع مقلوب، فإذا كان للمحور الطللي مكانة الصدارة في القصيدة العربية فإن الشاعر يجعل حركة الأطلال حركة أخيرة يسقطها إلى موضع سفلي في القصيدة ليبرز حركة الخمر في بداية القصيدة:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء ∴ وداواني بالتي كانت هي الداء[1]

فإذا كان المحور الأول للقصيدة قد صور رفض الشاعر للائم، ومن ثم غرقه في الكون الخمري، فإننا نلاحظ أن المحور الأخير في القصيدة يظهر الشاعر فيه الكون الطللي في صورة ساخرة مفضلاً عليه الكون الخمري:

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة ∴ كانت تحل بها هند وأسماء[2]

(١) الديوان، ص ٦.
(٢) الديوان، ص ٦.

ونحن نلاحظ أن القصائد التي تظهر فيها الثورة على الأطلال بصورة مباشرة يحاول الشاعر فيها كذلك أن يحقق شيئين، **الأول:** الهجوم الصريح دون تخفف والحط من قيمة الطلل في بداية القصيدة، **والآخر:** أن يعود إلى محور الطلل في نهاية القصيدة ليصفه في صورة ساخرة وكأنه قد عمد عمدًا إلى تأخير هذا المحور والذي حقه الصدارة إلى نهاية القصيدة والأمثلة على ذلك كثيرة منها:

صفة الطلول بلاغة القدم	∴	**فاجعل صفاتك لابنة الكرم**(1)
لا تخدعن عن التي جعلت	∴	**سقم الصحيح وصحة السقم**
وصديقة الروح التي حجبت	∴	**عن ناظريك وقيم الجسم**
لأكرمها مما يزال ولا	∴	**قتلت مرائرها على عجم**
صهباء فضلها الملوك على	∴	**نظرائها بفضيلة القدم**
فإذا أطعن بها صمتن لها	∴	**صمت البنات مهابة الأم**
وإذا هتفنا بها لناذلة	∴	**قدمنا كنيتها على الاسم**
وإذا أردنا لها محاورة	∴	**زوجن ما عزين من حلم**
شجت، فعالت فوقها حببًا	∴	**متراصفًا كتراصف النظم**
ثم انفرط لك من مدب دبا	∴	**عجلان صعب في ذرا أكم**
فكأنما يتلو طرائدها	∴	**نجم تواتر في قفا نجم**
وكأن عقبى طعمها صبر	∴	**وعلى البديهة مزة الطعم**
ترس فتقصد من له قصدت	∴	**جم المراح دريرة السهم**
فعلام تذهل عن مشعشعة	∴	**وتهيم في طلل وفي رسم**
نصف الطلول على السماع بها	∴	**أفذو العيان كأنت في العلم**

(١) الديوان، ص ٥٧.

وإذا وصـــــفت الــــشيء متبعًـــــا ∴ لم تخـــل مـــن ذلـــل ومـــن وهـــم

ونلاحظ أن محور الطلل يمثل عنصر سلب ورفض من قبل الإرادة الشعرية كما هو واضح في المحور الأول، ثم تتمحور القصيدة حول الكون البديل، أعني الكون الخمري ليأخذ لب القصيدة، ثم يعود في نهاية القصيدة إلى محور الطلل لإعادة تثبيت كونه قيمة سلبية لا تتوافق ومقتضيات الحداثة من ناحية واتخاذها رمزًا لقيم بائدة أو ينبغي أن تبيد كما هو في البيتين – من ناحية أخرى:

تـــصف الطلـــول علـــى الـــسماع بهـــا ∴ أفـــذو العيـــان كأنـــت في العلـــم

وإذا وضَـــــعت الــــشيء متبعًـــــا ∴ لم تخـــل مـــن ذلـــل ومـــن وهـــم

وإذا كان (موتيف) الطلل قد استقبلته الإرادة الشعرية على هذا النحو في قصائد الثورة على الطلل فإن موتيف الناقة قد تشكل كذلك على هذا النحو إذ أصبح رمزًا لقيم بالية مرفوضة من قبل الأنا الشاعرة في القصائد التي ثار فيها الشاعر على الطلل.

فيبدأ النموذج بوصف الكون الخمري وإشراقيته ليحتل بناء القصيدة برمته، ثم يأتي موتيف الناقة في صورة شاحبة ترفضها الإرادة الشعرية.

فالمحور الأول للقصيدة يبدأ بتركيب نحوي خاص قوامه الجملة الاسمية – وهذا قليل في مقدمات الشاعر – يوفر للشـــاعر عنـــصر الاستتار المستقى من معناه:

هــــذا قنـــاع الليـــل محـــشور ∴ فاشـــرب فقـــد لاح التباشـــير[1]

ســــلافة لم تعتـــصرها يـــد ∴ ولم تـدنـــــسها الأعاصـــــير

---

(١) الديوان، ص ١٤.

تنـــزو إذا المـــاء تـــراءى لهـــا ∴ كمـــا رمـــى بالـــشرر الكـــير

ويتمحور جوهر القصيدة ابتداء من البيت الثاني حول وصف الخمر ثم الساقي. ثم يأتي موتيف الناقة في نهاية القصيدة كعنصر هامشي مع العلم بأنه من العناصر التي كانت تحتل صدارة القصيدة العربية القديمة بجوار عنصر الطلل.

والطريقة الثانية – لتعامل أبي نواس مع بحور الطلل يعمد فيها الشاعر إلى إكساب الطلل طبيعة هامشية هشة بحيث ينعدم تأثيرها في التجربة ليمنح الكون الخمري في مقابل ذلك جوهر القصيدة ولبها(١).

غنّنـــا بـــالطلول كيـــف بلينـــا ∴ واســقنا نعطـك الثنـاء الثمينـا(٢)

مـــن ســـلاف كأنهـــا كـــل شـــيء ∴ يتمنـــى مخـــير أن يكونـــا

أكـــل الـــدهر مـــا تجـــسم منهـــا ∴ وتبقـــى لبابهـــا المكنونـــا

فـــإذا مـــا اجتليتهـــا فهبـــاء ∴ يمنـــع الكـــف مـــا يبـــيح العيونـــا

ثـــم شـــجت فاستـــضحكت عـــن لآل ∴ لـــو تجمعـــن في يـــد لاقتنينـــا

في كئـــوس كـــأنهن نجـــوم ∴ جاريـــات بروجهـــا أيـــدينا

طالعـــت في الـــسقاة علينـــا ∴ فـــإذا مـــا غـــربن يغـــربن فينـــا

لـــو تـــرى الـــشرب حولهـــا مـــن بعيـــد ∴ قلـــت: قـــوم مـــن قـــرة يـــصطلونا

وغـــزال يـــديرها ببنـــان ∴ ناعمـــات يزيـــدها الغزلينـــا

ذاك عـــيش لـــود أم لـــي غـــير أنـــي ∴ عفتـــه مكرهـــا وخفـــت الأمينـــا

---

(١) الديوان، ص ٣٠، ٣١.

(٢) جدلية الخفاء والتجلي: ١٩٦.

أدر الكــــأس حــــان أن تــــسقينا ∴ وانقــــر الــــدف إنــــه ملــــهينا
ودع الــــذكر للطلــــول إذا مــــا ∴ دارت الكــــأس يــــسرة ويمينــــا

ونلاحظ أن بنية القصيدة يتنازعها كونان منفصلان هما: الكون الطللي والكون الخمري ... يمثل الأول منهما بعدًا تراثيًا عميقًا، ويمثل الآخر الكون المقابل الذي تحن الذات الشاعرة إليه إذ يمثل عالم المثال. وبينما يمثل عالم الطلل كونًا منقطعًا لا حياة فيه، فإنَّ الكون الخمري البديل يمثل عالمًا متصلاً مليئًا بالتوالد والاستمرار. وعلى الرغم من أن الكون الطللي يمثل في الظاهر شبه سيطرة على الإطار الخارجي للتجربة حيث يظهر في المطلع والمؤخرة، إلا أنه يظل هشًا ضعيفًا، وعلى النقيض من ذلك يظهر الكون الخمري في صورة التحول المستمر بوجود الخمرة ممزوجة مرة وصافية أخرى، فتتحول إلى وجود مشع مضيء إذ تسطع في كئوسها فتحولها عن طبيعتها المادية إلى طبيعة نورانية تصبح معها نجومًا تجري في السماء الواسعة. وينفي هذا التفسير البنيوي البسيط ما قد يبدو للدارس – الذي يتناول الظواهر في القصيدة تناولاً معزولاً – عنصرًا تقليديًا يتمثل في البدء بالأطلال إذ قد يعتقد النقد التقليدي أن القصيدة "**تمثل تبنيًّا للتراث الشعري أو رضوخًا لضغطه من جانب الشعر**"(١).

وأيا ما كان الأمر فإن الدراسة – من خلال التحليل العميق للبنية – قد استنتجت أن هناك دائمًا عنصر تحول في البنية الشعرية يتجلى في نقل الشاعر المستمر لخصائص كون شعري أو فكري معين من سياقه التراثي وإضفائه لهذه الخصائص على كون آخر يمثل النقيض لهذا العالم الأول.

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي: ١٩٦.

ويمكننا بوضوح أن نرى ذلك في رفض أبي نواس لا للمقدمة الطللية فقط – بوصفها رمزًا للتزمت والتخلف عن مسايرة العصر – بل لأنواع أخرى من المقدمات لأنها تمثل نفس القيمة. ونود أن نقف هنا مع مقدمات الفروسية التي ثار عليها الشاعر، يقول:

إذا عبـــا أبـــو الهيجـــاء ∴ للـــــهيجاء فرســـــانًا[1]
وســـارت رايـــة المـــوت ∴ أمـــام الـــشيخ إعلانًـــا
وشـــبت حربهـــا واشتـــ ∴ علـــت تلـــهب نيرانـــا
وأبـــدت لوعـــة الوقعـــ ∴ ـــة أضراسًـــا وأســـنانًا
جعلنـــا القـــوس أيـــدينا ∴ ونيـــل القـــوس سوســـانا
وقـــدمنا مكـــان النبـــ ∴ ـــل والمطـــرد ريحانـــا
فعـــادت حربنـــا أنـــسا ∴ وعـــدنا نحـــن خلانـــا
بفتيـــان يـــرون القتـــ ∴ ل في اللـــذة قربانـــا
إذا مـــا ضـــربوا الطبـــل ∴ ضـــربنا نحـــن عيـــدانا
وأنـــشأنا كراديـــسا ∴ مـــن الخـــيري ألوانـــا
وأحجـــار المجـــانيق ∴ لنـــا تفـــاح لبنانـــا
ومنـــشا حربنـــا ســـاق ∴ ســـبا خمـــرًا فـــسقانا
يحـــث الكـــأس كـــي تلحـــ ∴ ق أخرانـــا بأولانـــا
تـــراى هـــذاك مـــصروعًا ∴ وذا ينجـــر ســـكرانًا
فهـــذي الحـــرب لا حـــرب ∴ تغـــمُّ النـــاس عـــدوانا

---

(١) الديوان، ص ١٩٨.

بهـــــا نقتلــــــهم ثــــــم .. بهــــــا ننـــــــشر قتلانـــــا

والقصيدة كما هو واضح يتقاسمها محوران أساسيان: الأول، يمثل عالم الفروسية في الزمن الماضي. والآخر، يمثل الفروسية والبطولة من خلال ما أضفته روح الحضارة على الحياة من تغير.

ويبدأ المحور الأول للقصيدة بأداة الشرط (إذا) يبني عليها الشاعر معطيات الفروسية في الزمن الماضي بكل متطلباتها من فرسان ورايات ومن رعب وألم. وقد أعد لها أبو الهيجاء عدتها ولنلاحظ ما في هذه الكنية من إشارة إلى رموز الماضي، فأبو الهيجاء – فضلاً عن كونها كنية – فهي تمثل الفارس القديم بكل ثقله من حيث تكنيته باسم الحرب نفسها على عادة العرب في ذلك للمبالغة.

وبينما ينتهي المحور الأول بالإعداد للمعركة من قبل الفارس القديم يبدأ المحور الثاني للقصيدة لتبدأ معه معركة أخرى من نوع جديد ونلاحظ أن هذا المحور يبدأ بجواب الشرط (إذا) الواقعة في البيت الأول. ويكون الجواب على النقيض تمامًا من معطيات الشرط فإذا كانت المعركة الأولى عند الفارس القديم تمثل الخشونة والقوة والعنف كمعطيات للفروسية في الزمن القديم، فإن معركة الحداثة تتطلب اللذة قرباناً للقتل، وتتعمق التجربة من خلال ثنائيات ضدية تؤدي إلى تمايز وانفصال بين الفارس القديم كنموذج لعصر بائد والفارس العصري بكل ما يحمله من قيم جديدة.

وتتجلى هذه الثنائيات الضدية من خلال أدوات الفروسية القديمة والحديثة، فإذا كان القوس والنبل والمطرد من مقتنيات الفارس القديم، فإنّ الفارس العصري عند أبي نواس أدواته السوسن والريحان. وإذا كانت مقتضيات الحرب القديمة هي التفرق والتشتت فإن حرب الفارس الحديث

تمثل التوحد مع الصحب والاجتماع بهم. فعالم الحرب القديم والفارس التراثي عنصران مرفوضان من قبل الذات الشاعرة ليصير مكانهما عالم بديل يمثله الكون الخمري والشارب.

ونستطيع أن نرى نماذج عديدة لثورة أبي نواس على مقدمات الفروسية[1] ومهما يكن من شيء فإنه يمكننا أن نلاحظ – في القصائد التي ثار فيها أبو نواس على المقدمات الطللية أو مقدمات الفروسية – شيئين: الأول/ أن قيمة الرفض لهاتين المقدمتين قد جاءت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا وطبيعة المحاور الدلالية الأخرى في هذه البنى الشعرية وفقًا لما تتطلبه مقتضيات الحداثة والمعاصرة. والآخر/ أن البناء الفني لهذه المقدمات (مقدمات الطلل ومقدمات الفروسية) يأتي دائمًا متلازمًا مع كون آخر يمثل البديل الحضاري لهاتين القيمتين المرفوضتين، واللتين تمثلان رمز البداوة والتخلف. ونعني به الكون الخمري بكل أبعاده.

وبدراسة الظاهرة دراسة أسلوبية تقوم على الاستقصاء الدقيق لاحظنا أن أبا نواس كان "**يتخذ من الوقوف على الأطلال رمزًا لسلوك خاص يمثل التزمت والتخلف عن مسايرة روح العصر الذي يعيش فيه بما يقدم ذلك العصر من متع ونزوات وانطلاق**"[2]. لذلك نجد أن البناء الشعري لرفض هاتين القيمتين – أعني الطلل ومقدمة الفروسية – كأن يأتي مصحوبًا بسلوك حضاري بديل لهما يمثل حالة توافق وانسجام وتناغم مع الأنا الشاعرة إذ هو عالمها الذي ينبغي أن تعيش فيه.

وبوسعنا أن نلاحظ عددًا من الصيغ اللغوية المركبة على نحو متكرر كانت تأتي مع مقدمات القصائد لتؤكد طبيعة المفارقة الناجمة عن تمييز

---

(١) **الديوان**، صفحات ٢١٢، ٢١٧، ١٦٢ وغيرها.
(٢) طه حسين في عيد ميلاده السبعين ص ٤١٧.

الإرادة الشعرية بين القيم المرفوضة والقيم البديلة. وللشاعر في ذلك أكثر من طريقة، فقد يأتي التركيب النحوي كالتالي:

الفعل الأمر "بالترك للقيمة المرفوضة"	+ حرف عطف "الواو غالباً أو بلكن ويدل على التحول إلي القيمة البديلة"	+ الفعل الأمر يمثل الرغبة في القيمة البديلة

= دع عنك لومي فإن اللوم إغراء ∴ وداوني بالتي كانت هي الداء[1]

- دع لباكيها الديارا ∴ وانسف بالخمر الخمارا[2]

= دع الربع ما للربع فيك نصيب ∴ وما إن سبتني زينب وكعوب[3]

ولكن سبتني البابلية إنّها ∴ لمثلي في طول الزمان سلوب

- اترك الأطلال لا تعبأ بها ∴ إنّها من كل بؤس دانية[4]

واشرب الخمر على تحريمها ∴ إنّما دنياك دار فانية

- اترك الربع وسلمى جانبا ∴ واصطبح كرخية مثل القبس[5]

- اعدل عن الطلل المحيل وعن هوى ∴ نعت الديار ووصف قدح الأزند[6]

ودع العريب وخلها مع بؤسها ∴ لمحارف ألف الشقاء مزيد

واقصد إلى شط الفرات وعاطني ∴ قبل الصباح وعاص كل مقند

- دع الرسم الذي دثرا ∴ يقاسي الريح والمطر[7]

(١) الديوان، ص ٦.
(٢) نفسه، ص ٦٥.
(٣) نفسه، ص ١١٠.
(٤) الديوان، ص ١١٩.
(٥) الديوان، ص ١٣٤.
(٦) نفسه ص ١٦٨.
(٧) الديوان، ص ٥٠٧.

وكــن رجــلاً أضــاع العلـــ ∴ ـم في اللـــذات والخطـــرا

ـ انـس رسـم الـديار ثـم الطلـولا ∴ واهجـر الربـع دارسًـا ومحـيلا[1]

هـل رأيـت الـديار ردت جوابـا ∴ وأجابـت لـذي سـؤال سـئولا

وأشـربتها كأنهـا عـين ديـك ∴ يطـرد الهـم طعمهـا والغلـيلا

ـ عـد عـن رسـم وعـن كثـب ∴ والـه عنـه بابنـة العنـب[2]

ـ دع الوقـوف علـى رسـم وأطـلال ∴ ودمنـة كسحيق اليمنـة البـالي[3]

وعـج بنـا تـصطبح صـفراء واقـدة ∴ في حمـرة النـار أو في رقـة الآل

ومن المدهش أن كل صيغة لها هذا التركيب النحوي تأتي في مقدمة القصيدة تكون بذلك قد حددت الموضوع الأساسي الذي تتمحور حوله أبعاد التجربة.

وإذا نظرنا إلى مجموعة أفعال الأمر في أول التركيب النحوي المتكرر نلاحظ أن الشاعر قد كرر استخدام أفعال بعينها: دع – اترك – اعدل – انس – اهجر – عد، وأنه قد اعتمد بكثرة على الفعل (دع) إذ تكرر (٧) مرات، والفعل (اترك) مرتين، وهذه الأفعال في جملتها قد نجحت في نقل الشعور الإيحائي وتجليته ليمثل مضمون التحول والرفض التام من قبل الأنا الشاعرة لعالم القيمة التراثية المرفوضة.

---

(١) الديوان، ٦٧٣.
(٢) الديوان، ص ٦٧٨.
(٣) نفسه ٦٨٠.

وفي مقابل هذه الأفعال تأتي أفعال السلوك البديل على نحو يتناسب وهذه القيم قرينة الحداثة: داوني – انف – سبتني – اشرب – اصطبح – اقصد – كن – اشربنها – اله – عج. ونلاحظ أن معظم هذه الأفعال كانت تدور حول القيمة البديل ألا وهي الخمر لذلك نرى أفعالاً مثل اشربنها – اصطبح – سبتني.

كذلك قد يأتي التركيب النحوي السابق مع اختلاف طفيف في بنيته لا يحدث أدنى تحول في المضمون.

لا الناهية + فعل مضارع	+	**حرف عطف**	+	**الفعل الأمر**
"معنى الطلب"		**"غالبًا الواو ويمثل قيمة التحول إلى القيمة البديلة"**		**"يمثل الرغبة في القيمة البديل"**

ـ لا تبك ليلي ولا تطرب إلى هند	∴	**واشرب على الورد من حمراء كالورد[(1)]**
ـ لا تعرج بدارس الأطلال	∴	**واسقنيها رقيقة السربال[(2)]**
ـ لا تبكين على رسم ولا طلل	∴	**واقصد عقارا كعين الديك ندماني[(3)]**
ـ لا تبك للذاهبين في الظعن	∴	**ولا تقف بالمطي في الدمن[(4)]**
وعج بنا نصطبح معتقة	∴	**من كف ظبي يسقيكها فطن[(5)]**
ـ لا تبك رسما بجانب السند	∴	**ولا تجد بالدموع للجرد[(6)]**

---

(١) الديوان، ص ٢٧.
(٢) نفسه، ص ٩٧.
(٣) نفسه، ص ١١٣.
(٤) نفسه، ص ١٣٣.
(٥) نفسه ص ١٧٢.
(٦) نفسه ص ١٨٩.

ولا تعـــرج علــــى معطلـــة ∴ ولا أثــــاف خلــــت ولا وتــــد
ومــل إلى مجلــس علــى شــرف ∴ بــالكرخ بــين الحــديق معتمــد[1]
- لا تبــك ربعــاء في زي مــسلم ∴ وبـــز آثـــاره يـــد القـــدم[2]
وعــج بنـــا نجتلـــي مخــدرة ∴ تـــسميها ريـــح عنـــبر ضـــرم[3]
- لا تعوجــا علـــى رســـوم ديـــار ∴ دارســـات بـــذي النقـــا أو بغيـــدا
قـــد غنيـــا بهـــن عـــصرًا طـــويلاً ∴ وأصـــبن بهـــن ملـــهى وصـــيدا
يـــا ابنـــة القـــوم لا تراعـــي بريـــب ∴ واســـلمي رخـــصة الأنامـــل رودا

نلاحظ أن الجزء الأول من التركيب في المقدمات السابقة قد احتوى على الأفعال: لا تبك – لا تعرج – لا تعرجا – لا تراعي – لا تخافي – لا تقف – لا تجد. وقد جاء الفعل تبكي مكررًا (٥) مرات، أما تعرج فقد جاء مرتين، وجاءت باقي الأفعال غير مكررة.

وهذه الأفعال في مجملها تدل على الأسى والخوف والنهي عنها يوحي برفض الأنا الشاعرة لهذا الموقف وذلك واضح من خلال لا الناهية وفي مقابل ذلك نلاحظ أن الأفعال التي جاءت في سياق التدليل على القيمة البديل: عج – مل – اشرب – اسقنيها – اقصد – اسلمي. وهذه الأفعال تعطي مع تركيباتها إحساسًا بالتناغم والتوافق مع مقتضيات إرادة الحداثة في ذات الشاعر.

وقد يعمد الشاعر إلى استخدام تركيب نحوي آخر يتمثل في استخدام (أفعل التفضيل) لتميز بين عالمين منفصلين هما: عالم القيمة التراثية

(١) الديوان، ص ٥٠٢.
(٢) نفسه، ص ١٨٩.
(٣) نفسه، ص ١٨٩.

المرفوضة كرمز للبداوة، وعالم القيمة الحضارية البديل. ويأتي هذا التركيب على النحو التالي:

صيغة أفعل + **القيمة المتروكة** + **(خبر أفعل)**

"كصيغة ابتداء" **"للقيمة المطلوبة"**

ـ فذاك أشهى من البكا على الـ ∴ ربع وآنس في الروح والجسد[(١)]

ـ أحسن من وقفة على طلل ∴ كأس عقار تجري على ثمل[(٢)]

ـ أحسن من منزل بذي قار ∴ منزل خمارة بالأنباء[(٣)]

أحب إليّ من وخد المطايا ∴ بموماة يتيه بها الظليم[(٤)]

ومن نعت الديار ووصف ربع ∴ تلوح به على القدم الرنوم

رياض بالشقائق مونقات ∴ تكنف نبتها نور عميم

ـ أحسن من وصف دارس الدّمن ∴ ومن حمام يبكي على فنن[(٥)]

ومن ديار عفت معالمها ∴ ريحانة ركبت على أذن

ـ أحسن من موقف بمعترك ∴ وركض خيل على هلا وهب[(٦)]

صيحة ساق بحابس قدحا ∴ وصبر مستكره لمنتحب

وتتجلى في بنية هذا التركيب طبيعة الترجيح للسلوك البديل وذلك من خلال طبيعة السلب والإيجاب بين الرموز التراثية المتمثلة في رفض الذات

---

(١) الديوان، ص ٥٢.
(٢) الديوان، ص ١٤٧.
(٣) الديوان، ص ١٦٠.
(٤) الديوان، ص ١٨٧.
(٥) الديوان، ص ١٩٦.
(٦) الديوان، ص ١٦٢.

الشعرية للقيم القديمة وبين الكون البديل ويتمثل في تفضيل القيمة المستحدثة. ولا ينبغي أن يغيب عنا أن صيغة أفعل يملؤها في كل الأحوال أفعال تدل على الاستحسان والاستعلاء بهذا السلوك البديل: أشهى – آنس – أحسن – أحب.

وقد يأتي الشاعر في معرض المقابلة بين القيم المتقابلة بأفعال بعينها يكررها للسلب مرة وللإيجاب مرة أخرى في السياق الواحد. وذلك باستخدام بعض التحوير النحوي فيها، ويحدث هذا بالعدول أحياناً عن صيغة الـ (هو) بالضمير الغائب إلى صيغة الـ (أنا) بتاء المتكلم ليؤكد أن الـ (هو) يختلف عن الـ (أنا) اختلافاً كليًا إذ الـ (هو) رمز لمن ينخرط في سلوك القيم القديمة المرفوضة. ويتضح هذا من اتباع الـ (هو) بصفة تدل دائمًا على الاستقباح والاستياء:

ـ عاج الشقي على دار يسائلها ∴ وعجت أسأل عن خمارة البلد[1]

ـ راح الشقي على الربوع يهيم ∴ والراح في راحي ورحت أهيم[2]

وقد لاحظنا في كل ما سبق الارتباط الوثيق بين مقدمات القصائد التي ثار فيها أبو نواس على مطالع الطلل والفروسية وبين المحاور الدلالية وطريقة تشكل شرائحها الأساسية حيث يحدث التحول إلى عالم الخمر الذي اتخذه الشاعر كمعادل موضوعي لتجليات الحداثة التي تنسجم وتتناغم مع الذات الشاعرة.

وبهذا يتبين لنا نقطة جوهرية الأهمية في شعر أبي نواس هي: "**تقله المستمر لخصائص كون شعري أو فكري معين من سياقه التراثي وإضفاؤه لهذه الخصائص**

(١) الديوان، ص ٤٦.
(٢) الديوان، ص ١٩٣

على كون آخر أو ذات أخرى. وبهذه العملية الجذرية يتجاوز أبو نواس التقرير اللغوي البارد المباشر لمواقفه، وينفذ إلى أعماق من التصور الشعري تجعل دوره في تثوير الشعر دورًا جوهريًا"[1].

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي، ص ١٩٢.

الفصل الثانى

الصورة والمعجم

يتداخل البناء الفني لأي عمل شعري في النسيج اللغوي مع تكوين الصورة تداخلاً متواشجًا. فالشاعر العبقري يبدع صورًا جديدة باستخدام اللغة ومن خلال رؤية ذاتية تدهش القارئ وتلفت نظره، فهو يعتمد في المقام الأول على ألفاظ معينة يتم شحنها بعواطفه وأحاسيسه فإذا هي خلق جديد يفاجئ المتلقي.

وباختصار فإنه لا غناء لبناء الصورة عن المعجم اللغوي لذلك نريد أن نلم إلمامة سريعة بالمعجم اللغوي ثم الصورة في محاولة لاكتشاف مدى الترابط والالتحام بينهما:

(أ) المعجم اللغوي:

تُعَدُّ اللغة أساسًا ضروريًا لعملية البناء الشعري بوصفها "**الظاهرة الأولى في كل عمل يستخدم أداة للتعبير، وهي أول شيء يصادفنا، وهي النافذة التي من خلالها نطل، ومن خلالها نتنسم، هي المفتاح الصغير الذي يفتح كل الأبواب، والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق**"(١).

إن الشاعر حين يعمد إلى العالم اللغوي بألفاظه وتراكيبه لا يوظفه توظيفًا عاديًا ولا يخضع لإيحاءاته المعروفة والمتداولة، إنّما يحطمها ويضفي عليها إيحاءات جديدة خصبة. فإذا ألفاظ تلك اللغة حية نابضة بعد أن كانت مجردة

---

(١) د. عز الدين إسماعيـــل: **الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، ط ٣، ص ١٧٣.

ميتة. ومن هنا "**فوظيفة الأدب حينئذ أن يهيئ للألفاظ نظامًا ونسقًا وجوًا يسمح لها بأن تشع أكبر شحناتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه وألا يقف بها عند الدلالة الذهنية، وألا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده، وإن يكن لا بد منه في التعبير ليفهم الآخرون ما يريد**"(١).

على أن الشعر هو أكثر الفنون اعتمادًا على الكلمة وإيحاءاتها، وهذا ما حدا بالناقد الفرنسي الكبير "بول فاليري إلى اعتبار الشعر (فن اللغة)(٢).

ومن هنا فالتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغوية، لأن الشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة(٣).

تلك هي أهمية اللغة في بناء العمل الشعري بوصفها المادة الخام التي يسوي الأديب منها كائنًا حيًا وإبداعًا متميزًا بما أوتي من حرية في خرق الأعراف والقوانين اللغوية. ومن هنا فإن الدارس الذي يروم فتح مغاليق الشاعر الفنية عليه أن يتخذ من دراسة اللغة في إطار الصورة مفتاحًا يلج به إلى عوالم الشاعر الخاصة فيقف على ما تزدحم به من أحاسيس وأفكار وطموحات تعكس رؤية الشاعر للعالم.

(ب) الصورة:

ويعد مصطلح الصورة (Picture) من أهم ثمرات التواصل بين الثقافتين العربية والغربية.

والصـــورة الأدبية أسلـــوب يقدم الفكرة بحيث تبرز بكيفية أكثر حساسية وشاعرية فتمنح الشيء المتكلم عنه أشكالاً وملامح مستعارة من

---

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ط ٣، ١٩٨٠، ص ٣٧.
(٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٣٤٧.
(٣) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٣، ١٩٨٤، ص٥.

أشياء أخرى فيحدث في القصيدة قدر من الغموض الفني فرضته الضرورة التشكيلية لأن وظيفة الصورة "**أن توحي إلينا فقط عن طريق علاقات متداخلة نستطيع منها أن ندرك المقصود**"(١).

ونستقي ذلك من خلال وظيفة الصورة في العملية الشعرية حيث "**إن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر**"(٢).

وللصورة خطورتها في بناء التجارب الشعرية "**حتى إنه ليمكن أن يقال: إنّه لا تجربة شعرية بغير صورة ... إن الشاعر يفكر بالصورة والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها**"(٣).

وعلى ذلك لا تعد التجربة الشعرية كلها "**إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة. وإذن فالصورة جزء من التجربة، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقًا**"(٤).

وإذا كان المفهوم القديم للصورة قد قصرها على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الحديث يوسع من إطارها فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل لقد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث – من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب.

---

(١) د. رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص ٤١.
(٢) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، ١٩٥٨، ص ٢١٧.
(٣) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٤٣.
(٤) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط ١٩٧٩، ص ٤١٧.

وبناء على ذلك لا يكون مصدر جمال الصورة بما فيها من مجاز أو تشبيه بقدر ما ينبع جمالها من كونها صورة فحسب. يقول جان بارتليمي: "إن الصورة – كمبدأ – هي مصدر جمال الصورة فكلمة "Farma" **التي ترجمتها الصورة – في اللاتينية – تعني الجمال**"(١).

وإذا كنا تبينا أهمية الصورة والمعجم فإنَّ بوسعنا القول: إن "**الصورة الشعرية هي العلاقة التي يجريها الشاعر في لغة القصيدة بين الألفاظ أو العبارات فتضفي على القصيدة لونًا من العاطفة وتكثيف الخيال بحيث تبدو – في النهاية – صورة جديدة**"(٢).

ونظرًا لأن العلاقات الجزئية البسيطة لم تعد تستوقف النقاد فقد أصبحت الصورة المركبة، وما تحمل من دلالات، تتآزر في علاقات سياقية لتخلق الصورة الشعرية الكلية. ولقد وقف الدكتور عبد القادر القط في دراسته عن محمود حسن إسماعيل على صور ثلاث هي: النور والنحلة والريح(٣).

كذلك عندما درس دكتور طه وادي شعر إبراهيم ناجي توقف أيضًا عند عـدد بعـينه من الصـور(٤) ذات الاستخـدام المتكرر في الديوان. تلك الصور التي مثلت بعض (عناقيد الصور) التي يتشكل منها بناء العمل الفني أو القصيدة.

وبناء على ذلك فإن الباحث يقف عند بعض عناقيد الصورة في شعر أبي نواس وبصفة خاصة عند صورتين أساسيتين في شعره: الأولى صورة الخمر بكل أبعادها، والأخرى صورة الحيوان بتفصيلاتها الدقيقة.

---

(١) **بحث في علم الجمال**، ترجمة أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر ومؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٧٠.

(٢) د. محمد حسن عبد الله: **الصورة والبناء الشعري**، ص ٣٧.

(٣) د. عبد القادر القط: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨، ٤٥٧ – ٤٩٢.

(٤) د. طه وادي: **شعر ناجي ... الموقف والأداة**، دار المعارف، ١٢٠ إلى ١٤١ القاهرة، ط ٢، ١٩٨٠.

صورة الخمر والبنية المعجمية:

تعد صورة الخمر من أكثر الصور الشعرية ترددًا بشكل أو آخر في ديوان أبي نواس بحيث تتطور إلى مستويات دلالية متعددة. لقد كانت صورة الخمر بؤرة التحولات، إنّها الرمز الذي يعد مفتاحًا لكل الصور، فللخمر قدرة النفي والإثبات وقدرة الإبادة والإعادة، وهي المانحة للحياة وهي المؤلفة بين الأشياء، وهي الهادمة لمنطق الزمن العادي، إنها نشوة التآلف بين الذات والكون. وإذا كان الله جوهر العالم، والعالم انعكاسًا رمزيًا لأسمائه وصفاته وأفعاله فإن الخمرة – عند أبي نواس – جوهر وليست أشياء العالم إلا نسيجًا من التطابقات بين الخمرة وبينه.

إن "**الخمرة شيء ترتبط به جميع الأشياء. إنها مفتاح يصلنا بالأبواب كلها، إنها صيغة لوجود كل شيء، واسم تصدر عنه تسمية كل شيء، وهي – إذن – النقطة التي تتلاقى فيها الذات والطبيعة، والتي تكشف عن أن النفاذ إلى أعماق الذات إنّما هو في الوقت نفسه نفاذ إلى أعماق الطبيعة**"(١).

من أجل ذلك تعد الخمرة اكتشافاً للمجهول سواء في الذات أو الطبيعة فتقتلعنا من وحل الأشياء العادية "**وتقذف بنا فيما وراءها وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه ولا نحسه. وتجتاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل ويصبح الباطن والظاهر واحدًا. وكما أنها تنقلنا ضمن المكان الخفي الآخر فإنها كذلك تنقلنا ضمن الزمن إلى ما يتجاوز الزمن حيث يمّحي زمن الاصطلاح زمن الدقائق والساعات، الليل والنهار، وحيث تتحول الحياة إلى ما يشبه النشوة الذاتية**"(٢).

---

(١) أدونيس على أحمد سعيد: **الثابت والمتحول**، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، طبعة دار الفكر ١٩٨٦، الجزء الثاني، ص ١١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٠.

لذلك فإن أول ما يلفت النظر في صور أبي نواس علاقة الخمر بالزمن، لقد كان قدم الخمرة ميزة مهمة في الدلالة على جودتها وارتفاع ثمنها كما أنها يتعاظم قدرها بقدر قدمها وتعتقها.

ويلاحظ الدارس لصور أبي نواس الخمرية الإلحاح على قدم الخمر وتطاول عهدها في صور متنوعة الأشكال بلغ عددها (٤٣ مرة). ومن ينظر إلى الصياغة اللغوية لبناء هذه الصور في مجملها يلاحظ أن الشاعر قد اتخذ فيها معجمًا لفظيًا ارتبطت فيه الخمر بصفات معينة مثل: المعتقة، والعتيقة، والمدام والعقار. ولعل إكثار الشاعر من هذه الألفاظ يرتبط بتصور خاص لنوعية من العلاقة بين الاسم والمسمى في الثقافة العربية، إذ كان الاعتقاد السائد لدى العرب يتمثل في الإيمان بفعالية المدلول الذي يتضمنه الاسم، وعلى ذلك فالاسم لا ينفصل عن مسماه إذ هو من قبيل الكلمة السحرية التي تحمل قوتها في ذاتها وتثير بحروفها ... ما يثيره مدلولها سواء بسواء[1].

وبناء على هذا التصور العربي القديم فإنه يمكننا أن نرى أن تحرك شاعرية أبي نواس للدوران حول هذه الألفاظ في صور الخمر ينبئ عن ميل شديد في الربط بين الخمر والزمن أو أن يصير الزمن دائمًا متلازمًا مع الوجود

- دع ذا عـــدمتك واشـــربها معتقـــة ∴ صـــفراء تعتــق بــين المــاء والزبــد[2]

- يــــسقون مــــن قهــــوة معتقـــة ∴ لهـــا دبيـــب في المـــخ يـــستبق[3]

- مـــن كميــــت لذيــــذة الطعـــم والــــريح عقــــار عتيقـــة خرطـــوم[4]

فتعزيــــت بـــــصرف عقـــــار ∴ نـــــشأت في حجـــر أم الزمــــان[5]

---

(١) د. لطفي عبد البديع: عبقرية اللغة، القاهرة، ١٩٧٠، مكتبة النهضة، ص ٨٣.
(٢) الديوان، ص ٤٦.
(٣) الديوان، ص ٥٤.
(٤) الديوان، ص ١٤٨.
(٥) الديوان، ص ٣١٤.

وإذا كانت هناك مجموعة من الألفاظ تعكس وعيًا بفكرة الزمن في السياق الخمري فإن التركيب النحوي للأفعال الواردة في هذا النسق من الصور الخمرية يؤازر هذه الفكرة ويقويها إذ نلاحظ أن انتشار الفعل الماضي في بنائه للمعلوم أو لغيره قد غلب تمامًا على هذه الصور، مثل: عمرت – عتقت – نشأت – حجبت – احتجبت – احتبت – عجمتها – أقامت – بلغت – بذلك. إن انتشار مثل هذه الأفعال الماضية في هذا السياق بهذا الشكل اللافت ليسهم إسهامًا حاسمًا في ترسيخ الوعي بوقوع الخمر في حقل القدم. ومن أمثلة ذلك:

- عمرت يكاتمك الزمان حديثها ∴ حتى إذا بلغ السآمة باحا[1]

حتى تخيرت بنت دسكرة ∴ قد عجمتها السنون والحقب[2]

- أقامت حقبة في قعر دن ∴ تفور وما يحث لها دبيب[3]

- كرخية قد عُتِّقت حقبة ∴ حتى مضى أكثر أجزائها[4]

- وكم أفواهها دهرًا على ورق ∴ من حر طينة أرض غير ميثاء[5]

- قد عقت في دنها حقبًا ∴ حتى إذا آلت إلى النصف[6]

- شمولاً تخطتها السنون فقد أتت ∴ سنون لها في دنها وسنون[7]

---

(١) الديوان، ص ٢.
(٢) الديوان، ص ٤.
(٣) الديوان، ص ١١.
(٤) الديوان، ص ١٣.
(٥) الديوان، ص ٣٥.
(٦) الديوان، ص ٦٦.
(٧) الديوان، ص ٦٨.

- مـــات أربابهــــا وبــــادت قراهــــا ∴ وبراهــــا الزمــــان بــــرى الخـــلال[١]
- فأصـــبح نــــدماك ســـخامية ∴ أتــــى لهــــا في دنهــــا حــــين[٢]
فقلـت لهـا يـا خمـر كـم لـك حجـة ∴ فقالت سكنت الدن ردحًا مـن الـدهر[٣]

وإذا كان أول ما زرعه نوح على وجه الأرض شجرة الكرم كما جاء في العهد القديم[٤]، وإذا كان يحلو لبعض الروايات العربية القديمة أن ترجع الخمر إلى آدم وتنسبها إليه أو إلى أبنائه[٥]، فإن شاعرية أبي نواس قد سجلت وعيًا نافذًا بهذه الفكرة حيث نجده حريصًا على إيقاع الخمر في سياق محمل بالأسماء القديمة التي تمتلئ بالرموز الدينية والتاريخية مثل: آدم – نوح – حواء – ذي القرنين – موسى – الخضر – طالوت – كسرى – سابور:

- رأت نوحًـــا وقــــد شمطـــت وشــابت ∴ وقــــد شــهدت قرونًــا قبــل نــــوح[٦]
أدرهـا علـى النـدمان نوحيـة العهـد ∴ وهـات لعلـي أن أسـكن مـن وجـد[٧]
- أنبئـــت أن أبــــا جــــدي تخيرهــــا ∴ مـن ذخــر آدم أو مــن ذخــر حــواء[٨]
- قلنا لها: كم لها في الدن مذ حجبت؟ ∴ قالت: قد اتخذت من عهـد طـالوت[٩]

---

(١) الديوان، ص ٩٧.
(٢) الديوان، ص ٢١٣.
(٣) الديوان، ص ٦٨٩.
(٤) سفر التكوين ٩/١٥.
(٥) النواجي/ حلية الكميت، القاهرة، ١٩٨١.
(٦) الديوان، ص ١٦٤.
(٧) الديوان، ص ٦٨٧.
(٨) الديوان، ص ٧٠١.
(٩) الديوان، ص ٣٩.

- كريمـــــة أصـــــغر آبائهـــــا ∴ إن نـــــسبت كـــــسرى وســـــابور[1]

- فقلـت لهـا يـاخمر كـم لـك حجـة ∴ فقالت: سكنت الدن ردحًا من الـدهر[2]

فقلـت لهـا كـسرى حـواك فعبثـت ∴ وقالـت لقـد قـصرت في قلـة الـصبر

سمعـت بـذي القـرنين قبـل خروجـه ∴ وأدركت موسـى قبـل صاحبه الخـضر

إنّ إلحاح الشاعر على إثبات صفة القدم للخمر عبر هذه الصور الممتدة المتنوعة من خلال معجم لفظي بعينه يشير إلى سعي الإرادة الشعرية إلى الاحتماء بالقديم والاحتجاج بمشروعية الرمز في الماضي أمام عدم إباحته في الحاضر، وبعبارة أخرى فإن الشاعر يتخذ من قدم عمر الخمر وسيلة للدفاع عن مشروعيتها في الحاضر، إنه صراع جدلي متوتر يقوم فوق معبر التطور بين بعض القيم والاعتقادات في أزمنة مختلفة. وعلى ذلك فإن الشاعر ينتصر للخمر، وهو إذ يستعين بالزمن إنما ذلك لأن الزمن إذا كان رمزًا للإفساد والهدم بالنسبة للأشياء فإنه ليس كذلك بالنسبة للخمر حيث يعلو شأنها كلما مضى عليها الزمن:

أكـــل الـــدهر مـــا تجـــسم منهـــا ∴ وتبقـــى لبابهـــا المكنـــون[3]

وإذا كانت العلاقة بين الخمر والزمن علاقة متواترة في صور أبي نواس الخمرية فإنّ ثمة ارتباطًا بين ديك الصباح وفكرة الزمن في سياقات خمرية متكررة حيث جاءت هذه الصورة (٦ مرات) في ديوان أبي نواس.

---

(١) الديوان، ص ١٤.
(٢) الديوان، ص ٩٨٩.
(٣) الديوان، ص ٣٠.

إن إلحاح الشاعر على رمزية الديك في التجربة الخمرية يقترن بوجود نوع من التوتر والتسابق بين شارب الخمر وبين صياح الديك في الصباح:

هات من الراح فاسقني الراح ∴ أما ترى الديك كيف قد صاح(١)

إن تتابع صيغتي الأمر (هات – فاسقني) مع تكرار كلمة (الراح) تتعدى إليها الفعل الأول بحرف الجر (من) والأخرى بنفسها لهو تأكيد على حرص الشاعر على اقتناص فرصة تعاطي الخمر إذ المطلوب واحد للصيغتين هو الراح. والتتابع الفعلي ينتج دلاليًا إشعارًا بالحث في الإسراع والتلبية، ويبدأ الشطر الثاني بـــ (أما) الاستفتاحية في بداية جملة تفيد الإخبار بصياح الديك، فكأن هذا الصياح سبب الاستعجال في احتساء الخمر.

إن هناك نوعًا من القلق المستمر يأتي مصاحبًا لهذا السياق فينشأ عنه تصارع وتسابق بين شارب الخمر وصياح الديك بوصف شارب الخمر الأنا العاكف على اللذة الذي لا يضيع وقته إلاَّ فيها مستغلاً كل لحظة تواتيه الفرصة. وصياح الديك بوصفه رمزًا للحظة زمنية فريدة من نوعها، إنَّها تلك اللحظة التي يفصل فيها هذا الصياح بين زمنين متعاقبين في دورة مستمرة لا تنقطع هما: الليل والنهار، هذا التعاقب الذي قد ثبت في عقل العربي أنه عمق المأساة الإنسانية في قولهم:

أشاب الصغير وأفنى الكبير ∴ كر الليالي ومر العشى

إنَّ هذه اللحظة الحاسمة تعد لحظة موت وميلاد في آن واحد، ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا كان هذا الصياح مملاً بالنسبة للأنا الغارقة في لذاتها:

---

(١) الديوان، ص ٦٨٤.

ـ ذكـــر الـــصبوح بـــسحرة فارتاحـــا ∴ وأملـــه ديـــك الـــصباح صـــياحًا[1]

إنَّه بمثابة الناقوس الخطر الذي يعلن عن لحظة الموت والميلاد للزمن لتبدأ دورة جديدة من دوراته، ويلاحـــظ أن الشاعر قد حرص في صورته هـــذه على إبراز عنصر التكرار في صياح الديك ليعمق الإحساس بهذه اللحظة الفريدة:

فقلـــت لمـــا وضـــع الـــصبـ ∴ ـــــح فـــأورى واســـتنارا[2]
وتـــــولى تـــــابع النجـــــ ∴ ـــــم إلى الأفـــــق فغـــــارا
ورأيـــت الـــديك قـــد صـــا ∴ ح لـــدى الـــصبح مـــرارا

وإزاء هذا الصياح المعبر عن مضي الزمن بلا رحمة لا يجد الأنا الغارق في اللذة من وسيلة في الدفاع عن نفسه سوى الاحتماء بالخمر تلك التي لا يؤثر مضي الزمن فيها إلاّ تأثيرًا حسنًا:

ناديتـــه بعـــدما مـــال النجـــوم وقـــد ∴ صاح الدجاج ببشرى الصبح مـرات[3]
فقلـت – والليـل يجلـوه الـصباح كمـا ∴ يجلـــو التبـــسم غـــر الثنيـــات

....

وهاكهـــا قهـــوة صـــهباء صـــافية ∴ منـــسوبة لقـــرى هيـــت وعانـــات

ويؤازر فكرة احتماء الأنا بالخمر من قهر الزمن كثرة الصور المليئة بالأفعال التي تنطوي على نوع من التوحيد بين الإنسان والخمر والزمن، مثل: اغتبق: للدلالة على الشرب في وقت محدد هو المساء، واصطبح:

---

(١) الديوان، ص ١.
(٢) الديوان، ص ١٢٢.
(٣) الديوان، ص ١٧٤.

للدلالة على الشرب في وقت محدد هو الصباح. ففي مثل هذه الأفعال لا ينفصل شرب الخمر عن الزمن ولا عن الشارب فهي عملية مشتركة يحدث فيها تداخل تام بين الذات والحدث ووقوعها في عمق الزمن. فمن الواضح أن فعلاً مثل (اصطبح) يختلف جذريًا عن قولنا: شرب في الصباح، فاصطبح تتضمن الزمن والفعل والفاعل معًا في وقت واحد. وقد ورد في السياقات الخمـرية عند أبي نـواس تكـرار لفعلي الاغتباق والاصطبـاح نحـو (٢٥ مرة) بنسبة متقاربة بينهما. ومع تسليمنا بأن هذه الأفعال ومشتقاتها لا تختص بسياقات الخمر إلا أن كثرة دورانها في سياقات خمرية يدل بشكل من الأشكال على أن الوعي الشعري لدى أبي نواس قد التقط ما فيها من طاقة تعبيرية لها خصوصيتها حين يريد الشاعر إكساب الخمر طاقة زمنية هائلة. وثمة فعل كان الأكثر ترددًا في سياقات الخمر الزمنية هو الفعل (باكر) ومشتقاته حيث ورد هذا الفعل نحو (٢١) مرة. وأول ما توحي به صيغة (فاعل) هو معنى يتضمن فكرة التصارع بين طرفين مثله في ذلك مثل: قاتل وضارب، فهناك حدث واقع بين اثنين، والطرفان اللذان يتصارعان في سياقات الخمر هما: شارب الخمر والبكور أقصد الأنا الشاعره والزمن:

ومدامـة سـجد الملـوك لهـا ∴ باكرتهـا والـديك قـد صـدحا[1]

بـاكر صـبوحك فهـو خـير عتـاد ∴ واخلـع قيـادك قـد خلعـت قيـادي[2]

وللفعل بادر ما للفعل باكر من دلالة:

بـادر صـبوحك، وانعـم أيهـا الرجـل ∴ واعص الذين بجهل في الهوى عذلوا[3]

---

(١) الديوان، ص ٥٩.
(٢) الديوان، ص ٧٨.
(٣) الديوان، ص ٨٤.

إن رباطًا قويًا يجمع دائمًا بين شارب الخمر ونديمه وفكرة الحرية التي تلح على عقل الشاعر إذ تكررت كلمات من مادة (حرر) كثيرًا فحينما يكنى الشاعر نديمه لا يكنيه إلا بمشتقات من هذه المادة:

اسقني واسقي دفافه ∴ يا أبا الحر سلافه[1]

قصرت بها ليلى وليل ابن حرة ∴ له حسب ذاك وليس له وفر[2]

معاناة الشارب:

ولأن الخمر رمز للتحرر وما يصحبه من معاناة ومكابدة فقد كان الشاعر حريصًا على توفير الإشعار بالمعاناة والمجاهدة التي يعانيها الشارب عند الاحتساء:

كدم الجوف إذا ما ذاقها ∴ شارب القوم قطب منها وعبس[3]

وتظهر صورة شرب الخمر كما لو كانت ضربًا من الشعائر والطقوس الصعبة والمريرة التي لا بد لمن ينشد الحرية أن يؤديه ثمنًا لها:

واعلم بأنك إن لهجت بغيرها ∴ هطلت عليك سحابة الهم[4]

مزاجها دمع حاسيها فأي فتى ∴ لم يبك إذ ذاقها من حرقة الكأس[5]

لكن الدموع وحرقة الكأس مهما كانت المعاناة فإن لهما مذاقًا خاصًا ومتعة فريدة حينما يكونان ثمنًا للحرية. إن المرارة والقسوة المتوطنة في

---

(١) الديوان، ص ٩٦.
(٢) الديوان، ص ١٠٢.
(٣) الديوان، ص ١٣٤.
(٤) الديوان، ص ٣٢٤.
(٥) الديوان، ص ٧٥.

تجربة الشرب والتي يصف الشاعر الخمر فيها بأنها حرب تعد أمنية يتمناها الشاعر:

سـلم ولكنهـا حـرب لـذائقها ∴ يا حبذا بؤسها ما كان من باس[1]

وقد جاءت الصياغة اللغوية للأبيات متناسقة مع فكرة السياق العام الدال على نوع من التوتر والمعاناة التي تربط بين نشوة التحرر وبأس التجربة وضرورتها.

نلاحظ الألفاظ: دمع حاسيها – يبكي – حرقة الكأس، ونلاحظ كذلك ألفاظًا مثل: السلم – الحرب – البأس، وما تطرحه من ظلال حول فكرة الحرية.

إن الفكر الديني العربي يعكس وعيًا خاصًا بالمعاناة المصاحبة للسكر فقد ورد في العديد من السياقات القرآنية ما يدل على أن ثمة ارتباطًا يجمع بين الخمر والمعاناة والتخبط. فمن ذلك قوله تعالى: ﴿ لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِى سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴾[2]، وقوله: ﴿ وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ﴾[3]. كما تأتي صورة السكر مجازيًا في سياقات تحفها الرهبة، وذلك في قوله: ﴿ وَجَآءَتْ سَكْرَةُ ٱلْمَوْتِ بِٱلْحَقِّ ذَٰلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ ﴾[4].

---

(١) الديوان، ص ٧٥.
(٢) **سورة الحجر**: الآية ٧٢.
(٣) **سورة الحج**: الآية ٢.
(٤) **سورة ق**: ١٠الآية.

لكل ما سبق نلاحظ تحول الخمر في كثير من السياقات إلى رمز يجسد المعاناة سواء أكان الشاعر بسبيل تجربة الخمر أو في غيرها:

أشـــرب كأسًـــا مـــن كفهـــا ولهـــا ∴ كـــأس سـقام في الـنفس تجريهـا[1]

إن المعاناة التي تصاحب تجربة الخمر تدعم معنى النبل الذي ينطوي عليه استعلاء شارب الخمر[2]. وهذا يجعل الشاعر يميل دائمًا إلى إصباغ صفات النبل والكرم على نفسه وعلى الندماء، وذلك من خلال التأكيد على أن هناك صلة قوية بين شارب الخمر وبين كرم الأصل والعراقة. فعلى سبيل المثال يحدث الشاعر مشاكلة لفظية بين الكرم وبين الكروم فيقول:

شـــققت مـــن الـــصبا واشـــتق مـــني ∴ كمـــا اشـــتقت مـــن الكـــرم الكـــروم[3]

من أجل ذلك لا ينبغي أن يشرب هذه الخمر اللئام والأوغاد.

ولا تـــسق المـــدام فتـــى لئيمـــا ∴ فلـــست أحـــل هـــذه للئـــيم[4]

لأن الكـــرم مـــن كـــرم وجـــود ∴ ومـــاء الكـــرم للرجـــل الكـــريم

ولأن عالم الخمر يمثل بمن فيه من ندماء فكرة المجتمع المثالي – عند أبي نواس – فقد كان الشاعر حريصًا على نمذجة النديم وجعله في وضع مثالي نافيًا عنه كل الرذائل خالعًا عليه كل صفات الكمال.

إن فكرة استعلاء شارب الخمر تستمد أصولها من فكرة جماعة الشرب المثالية التي يحقق الشاعر معها أحلامه، لذلك يرفض الشاعر كل من يقترب من هذه الجماعة معاديًا لها:

---

(١) **الديوان** ص ٦٧٤.
(٢) مجلة البلاغة المقارنة ألف – العدد الخامس – ربيع ١٩٨٥، ص ٨٤.
(٣) **الديوان**، ص ٥٥.
(٤) **الديوان**، ص ١٤٤.

والخمر قد يشربها معشر ∴ ليسوا إذا عدوا بأكفانها[1]

وقر الكأس عن سفيه ∴ فإن آبينها الوقار[2]

وتتضح نظرة الاستعلاء حينما يتخذ الشاعر من الخمر وسيلة للهجوم على أعدائها فيجعلها آمرة ناهية:

- لا تمكنني من العربيد يشربني ∴ ولا اللئيم الذي إن شمني قطبا[3]

ولا المجوس فإنَّ النار ربهم ∴ ولا اليهود ولا من يعبد الصلبا

ولا السفال الذي لا يستفيق ولا ∴ غر الشباب ولا من يجهل الأدبا

- ولا تجعل نديمك في شراب ∴ سخيف العقل أو دنس الأديم[4]

ونادم إن شربت أخا معال ∴ فإنَّ الشرب يجمل بالقروم

ولا يخفي ما في هذا الأمر والنهي من معنى استعلاء شارب الخمر على الناس وانعزاله وعدم انخراطه معهم إلا بشروط يمليها إملاء.

وصف الندماء:

إذا كان الشاعر يريد أن يحقق حلمه بأن ينشئ مجتمعًا خاصًا به داخل المجتمع يصور ارتداده وتمرده، ويعكس ثورته من أجل التحرر من القيود والأنظمة فإنَّ أول ما يحرص الشاعر عليه هو أن يصف الندماء داخل هذا المجتمع الخمري وصفًا مثاليًا فهم سادة أحرار أشراف بيض الوجوه من الشجعان الذين يرفعون رءوسهم اعتدادًا بأنفسهم وفخارًا بمكانتهم.

---

(١) **الديوان**، ص ١٣.
(٢) **الديوان**، ص ٧٣.
(٣) **الديوان**، ص ٩٢.
(٤) **الديوان**، ص ١٤٤.

وفتيـــة كمـــصابيح الـــدجى غـــرر ∴ شم الأنـوف مـن الـصيد المصاليت[1]

صالوا على الدهر باللهو الـذي وصـلوا ∴ فلـــيس حبلـــهم منـــه بمبتـــوت

دار الزمـــان بـــأفلاك الـــسعود لهـــم ∴ وعـاج يحنـو علـيهم عـاطف الليـت

ولا يقف طموح الشاعر عند هذا الحد بل يرتفع بهؤلاء الندامى إلى منزلة تجريدية عند تصويره اقتناصهم لمتع الحياة، فإذا لاحظنا الصياغة اللغوية في قوله (صالوا على الدهر) فسوف نجد فيها إيحاء غالبًا بقوة سيطرتهم وتمكنهم من الزمن، ثم إننا إذا تابعنا الصياغة اللغوية نجد أن متعلق الفعل هو الجار والمجرور (باللهو) حيث يتبين أن الصول على الدهر كان بالتهافت على لذائذه، وتصبح الحياة اللاهية خير وسيلة لدفع الهم وسد الفراغ وتبديد مشكلة – الشاعر مع الزمن – إن تحولات الدلالة في البيت الأخير تطرح انعكاس مهمة الزمن الأصلية وذلك بتفريغه من دلالة العداوة بوصفه رمزًا للهدم وجعله مصدرًا للعطف والحماية، فهو زمن خاضع لهؤلاء الندامى يحنو عليهم وبذلك نرى أنهم لم يعدموا الوسيلة في الاستعلاء على الزمن وتخطيه وذلك عن طريق اللهو.

لقد أرسى الشاعر قواعد وآدابًا لمجموعة الشرب أخذت تتكرر بشكل أو بآخر عبر صور تعتمد على التشبيه والاستعارة من خلال معجم شعري تصويري جاء ذكر الندامى فيه بألفاظ مختلفة فهم الفتية والندمان والقوم والشرب والصحابة والجلاس. على أن أكثر هذه الألفاظ دورانًا: الفتية، الندماء. فقد ورد الأول في سياقات خمرية تضع هؤلاء الفتية في موقف المثال، من ذلك:

والقـــوم إخـــوان صـــدق بيـــنهم نـــسب ∴ مـــن المـــودة لا يرقـــى لـــه نـــسب[2]

---

(١) الديوان، ص ٣٨.
(٢) الديوان، ص ١٩٢.

نازعتهـــا فتيـــة غـــرا غطارفـــة .·. ليـــسوا إذا امتحنـــوا يومًـــا بأنكـــاس[1]

ســـقيا لمجلـــس فتيـــان أنـــادمهم .·. مـــا في أديمهـــم وَهْـــيٌ ولا خلـــل[2]

وفتيـــة كمـــصابيح الـــدجى غـــرر .·. شـــم الأنـــوف مـــن الـــصيد المـــصاليت[3]

وفتيـــة كنجـــوم الليـــل أوجههـــم .·. مـــن كـــل أغيـــد للغمـــاء فـــراج[4]

وفتيـــــة لا المـــــراء يـــــشملهم .·. ذكـــــرا فعـــــالاً معًـــــا ومنتـــــسبا[5]

يـــا مجلـــسا ضـــم فتيانـــا غطارفـــة .·. حـــازوا البـــشاشة والإنعـــام والكرمـــا[6]

والمتأمل لهذه الصور يلاحظ أمرين: **الأول** أن الشاعر يحرص على إثبات صفة الفتوة والشباب لهؤلاء الندامى وذلك من خلال لفظ: الفتيان وما يعكسه من فكرة الحيوية والنضارة، **والآخر** ما يخلعه عليهم من صفات ثابتة ومحددة لا تكاد تختلف من قصيدة لأخرى، أهمها أنهم فتية مثاليون لا يشك في نسبهم ولا في أخلاقهم. إن حرص الشاعر على الانتساب إلى هذه الجماعة قد دفعه إلى ذلك دفعًا، فهي الجماعة التي يرى فيها الخلاص. ولعل استخدام الشاعر لأفعال مثل: نازعتهم، أنادمهم، وهي أفعال توحي بالمشاركة، كل هذا يؤكد أن هذه الجماعة كانت تمثل عند الشاعر فكرة المجتمع المثال الذي يود الانتساب إليه والانغماس فيه. إنّها (اليوتوبيا) التي أراد أن يحياها خالصة مخلصة بعيدة عن منغصات الحياة.

---

(١) **الديوان**، ص ٧٥.
(٢) **الديوان**، ص ٨٤.
(٣) **الديوان**، ص ٣٨.
(٤) **الديوان**، ص ٤٨.
(٥) **الديوان**، ص ٥٠.
(٦) **الديوان**، ص ٢٢٥.

أما اللفظ الآخر الذي راحت مشتقاته تتكرر فهي من مادة (ندم) فمنها: ندمان، نديم، ندامى، ندماء، ومن ذلك:

ونـدمان صـدق بـاكر الـراح سـحرة ∴ فأضحى وما منـه اللسان ولا القلب[(١)]

وان المـرء يـصحب كـل جيـل ∴ وينـسب في المـدام إلى النـديم[(٢)]

تـراضـعوا درة الـصهباء بينهمـوا ∴ وأوجبـوا لنـديم الكـأس مـا يجـب[(٣)]

في نـدامى سـادة نجـب ∴ أخـذوا اللـذات مـن أمـم[(٤)]

نداماي طول الدهر خـرس عـن الخنـا ∴ وعمى عن العـوراء نـزه عـن الكـبر[(٥)]

ونـديم فديتـه مـن نـديم ∴ وجهـه جالـب لكـل نعـيم[(٦)]

ونـدمان صـدق مـن خزاعـة في الـذرا ∴ أغـر كـضوء الـصبح حلـو الـشمائل[(٧)]

إن استخدام الشاعر لكلمة (النديم) انعكاس لصفتين في الشارب. **الأولى:** وصفه بالكياسة والظرف. **والأخرى:** بطول العشرة، ذلك أن كلمة (الندم) تعنى الكيس الظريف، كما أن (المنادمة مقلوبة من المدامنة لأنه يدمن شرب الشراب مع نديمه، وهومعروف في لغة العرب) والكياسة والظرف مع طول المعاشرة صفتان يحققان للشاعر الشعور بالطمأنينية.

---

(١) **الديوان**، ص ١٠.
(٢) **الديوان**، ص ١٤٤.
(٣) **الديوان**، ص ١٩٢.
(٤) **الديوان**، ص ٤١.
(٥) **الديوان**، ص ١٢٣.
(٦) **الديوان**، ص ١٧٧.
(٧) **الديوان**، ص ١٨٥.

الخمر والموت:

إذا كان الموت هو انقطاع الزمن، وإذا كان ثمة علاقة تجمع بين الخمر والزمن وهو بدوره رمز للموت، فإن الخمر والموت يتلازمان في صور أبي نواس تلازمًا ممـتدًا متنوع الأشـكال. ومن خـلال أدوات التشبيه كالكاف و (كأن) استطاع الشاعر أن يكون صورًا كلية تتواشج فيها العلاقة بين الخمر والموت حيث يغدو الموت تعبيرًا عن الهدوء المطلق:

حتـــى غـــدا مـــن ســـكره ∴ كالميـــت في بعـــض أحايينــــه[1]

(فحتى) حرف غاية يفيد استقصاء الشارب للخمر إلى النهاية، إلى التحول من صورة الحياة إلى صورة الموت، وقد ربطت الأداة التشبيهية وهي الكاف بين هيئتين: **الأولى**، هيئة السكران في ترنحه وسقوطه. **والأخرى**، هيئة الميت الذي لا حراك به. ومع تغير أداة التشبيه استطاع الشاعر أن يدور في فلك الصورة التشبيهية السابقة بشكل أكثر اتساعًا من خلال أداة التشبيه (كأن). ولئن خلعت الصورة الأولى على السكران صفة الموت فقد اتسعت دائرة هذا الموت بحيث أصبح السكران مجموعة من السكارى، وأخذ الشاعر يعمق من الإشعار بالموت وذلك في قوله: (من غير أنفاس):

لا يبطـــرون ولا يخـــزون نـــاديهم ∴ كـــأنهم جثـــث مـــن غـــير أنفـــاس[2]

(١) الديوان، ص ٨٣.

(٢) الديوان، ص ٧٥.

وينوع الشاعر في صوره بين التشبيه والمجاز حول خصوصية العلاقة بين الموت والخمر بحيث راحت هذه العلاقة تستوجب جميع المتناقضات سلبية كانت أو إيجابية بالنسبة (لِلْهُوَ) الشارب فهو يقول:

حتى حساها فلم يلبث وما لبثت ∴ أن خَرّ ميتًا صريعًا ما له واحد[1]

الخمر — علاقة سلبية ← الأنا / الشارب

(سالبة الحياة) — (الموت السريع إذا شربها)

وفي صورة معاكسة للصورة السابقة نلاحظ نوعًا من الإيجابية في العلاقة بين الشارب والخمر والموت:

فصنها عن الماء القراح وهاتها ∴ فإنك إنْ لم تسقني مت دونها[2]

الخمر — علاقة إيجابية — الأنا / الشارب

(واهبة الحياة) ← (إذا لم يشربها مات)

والربط بين الخمر والموت له مظاهر أخرى في شعر أبي نواس منها أن يستعير الشاعر ألفاظ الخمر وقد امتزجت بألفاظ الموت امتزاجًا يشي بجذرية العلاقة وتأصلها، فمن ذلك استخدام الشاعر لألفاظ مثل: كئوس المنايا، كأس المقر، كأس العقار:

فلا خير في قوم تدور عليهم ∴ كئوس المنايا بالمثقفة السمر[3]

فأين أصحاب العمر ∴ إذا شربوا كأس المقر[4]

---

(١) **الديوان**، ص ٢٠٤.
(٢) الديوان، ص ١٣٨.
(٣) الديوان، ص ١٤٠.
(٤) الديوان، ص ٤٤٢.

فاصطبح كأس عقار ∴ يا نديمي واسقنيها[1]

وإذا كانت كئوس المنايا مباشرة وصريحة فإنَّ كأس المقر يدور معناها حول الصبر والمرارة، وكأس العقار تدور في عمومها حول معاني الجدب وعدم الإخصاب، وهذه وتلك كلها قريبة جدًا من معنى الموت أو لنقل إنها أحد وجوه الموت.

وتتعدى ظلال الموت إلى صور خمرية تتعلق بأدوات التجربة الخمرية عن طريق التشبيه، فالشاعر يصور لنا استطالة عنق الإبريق باستطالة عنق الظبي، ولكنه لا يقصد استطالة عنق الظبي في أية لحظة من اللحظات. ولكنه يعمد عمدًا إلى لحظة بعينها تمثل إشراف الظبي على الهلاك وقد مد في عنقه تحسبًا من رصد القانص لحركته:

كأن إبريقنا ظبي على شرف ∴ قد مد منه لخوف القانص العنقا[2]

كذلك ينقل الشاعر معجم ألفاظ الموت لدنان الخمر في قوله/:

دعوت له بالليل صاحب حانة ∴ بمنتقص الأطراف منخسف الظهر[3]

فجاء به في الليل سحبًا كأنما ∴ يجر قتيلاً أو نشير من القبر

نلاحظ أولاً اختيار الشاعر لوقت ظرفية الحدث حين يكرره أكثر من مرة (بالليل – في الليل) إنه ليل انتهاك الحرمات، تعود الذات إلى نفسها عند موت الحركة في الطبيعة الخارجية فتبحث عن لذتها في غطاء من التستر. كذلك نلاحظ طريقة الإتيان بالدن سحبًا وما تبعثه فكرة السحب من تذكر

---

(١) الديوان، ص ٩٥.

(٢) **الديوان**، ص ٩٠.

(٣) **الديوان**، بيروت، دار صادر، ص ٢٧٩.

الموت، ولا سيما بعد استخدام أداة التشبيه حيث تتضح الصورة حين يتأكد التشابه بين الدن وبين القتيل أو المقبور من خلال السحب. كذلك لا يفوتنا ما في قوله (بمنتقص الأطراف منخسف الظهر) من كونه تركيبًا بيانيًا يسميه البلاغيون كناية عن موصوف. فإنْ كانت هذه الكناية تفيد في الظاهر دائرية شكل وعاء الخمر فإننا لا يمكن أن يغيب عن أذهاننا ما توحي به دائرية الشكل من رمز لدورة الحياة وتعاقب الموت والميلاد المستمر.

وإذا كانت الصور السابقة بعضها جزئي لا تمثل بعدًا كليًا للصورة الشعرية التي تجسد رمز ارتباط الخمر بالموت فإنَّ ثمة مقطوعات شعرية كاملة يرتبط فيها الرمز الخمري بسياقات الموت وصولة الدهر على الإنسان. والعجيب أن الشاعر يتناول موضوعات الخمر إما بعد كلام صريح عن الموت أو قبله:

أميتت بلذات الكئوس نفوسهم ∴ فأنفسهم أحيا وأجسادهم موتى[1]

واشرب الخمر على تحريمها ∴ إنّما دنياك دار فانية

ويوحي بناء الفعل لغير فاعله في بداية البيت الأول بأن ثمة قوة تدفع هؤلاء الفتية للشراب وليس هناك من يقف ضد تيار اللذة الجارف. وتلخص الجملتان الإخباريتان في نهاية البيت نتائج هذا الاندفاع نحو اللذة فيحيي النفوس ويميت الأجساد، إنه تيار يتعلق بالجانب الروحي يحلق بالنفوس الطليقة المتحررة بعيدًا عن قيود الجسد، وقد جاء البيت الثاني ليوضح مأساة التجربة عندما يئول كل شيء إلى الفناء والموت لذلك فإنَّ تحريم الخمر لا يمنع الأنا الشارب من الإغراق في لذاتها فما دامت الحياة مصيرها الفناء فلا

---

(١) **الديوان**، ص ١١٩.

خلود إلاَّ في اللذة على ما فيها من جرم. هكذا دائمًا سياق الخمر ولذتها في مقابل سطوة الزمن وقهر الموت، وأحد هذين الطرفين يستدعي الآخر استدعاء تلازم:

- ألف المدامة فالزمان قصير ∴ صاف عليه وما به تكدير[1]
وله يدور الكأس كل عشية ∴ حالان موت تارة ونشور

من أجل هذا كان الصراع على معاقرة اللذات والتسابق مع الزمن فوق شفرة الموت:

- فلست أسوف اللذات نفسي ∴ مياومة كما دفع الغريم[2]
- ألم ترني أبحت الراح عرضي ∴ وعض مراشف الظبي المليح[3]
لأني عالم أن سوف تنأى ∴ مسافة بين جثماني وروحي
- غدوت على اللذات منهتك الستر ∴ وأفضت بنات السرِّ منيِّ إلى الجهر[4]
وهان على الناس فيما أريده ∴ بما جئت فاستغنيت عن طلب العذر
رأيت الليالي مرصدات لمدتي ∴ فبادرت لذاتي مبادرة الدهر

ويبدو أن علاقة الخمر بالموت ليست خصيصة تعبيرية في شعر أبي نواس وحده، وإنما يبدو للناظر في التراث العربي الجاهلي أن العلاقة بين الخمر والموت متجذرة في أصول التراث تظهر في صور شعرية عند شعراء جاهليين وإسلاميين.

---

(١) الديوان، ص ٢١.
(٢) الديوان، ص ٧١.
(٣) الديوان، ص ٥٥.
(٤) الديوان، ص ١٣٩.

يقول زهير عن شارب الخمر:

أمشي بين قتلى قد أصيبت ∴ نفوسهم ولم تقطر دماء[1]

ويقول حسان بن ثابت:

وتحسبهم ماتوا زمان حليمة ∴ وإن تأتهم تحمد ندامتهم غدا[2]

ويقول أمية بن أبي الصلت:

من لم يمت عبطة يمت هرما ∴ الموت كأس والمرء ذائقها[3]

هذا فضلاً عن كثير من الروايات القديمة التي حفظتها لنا الكتب الأدبية والتاريخية والتي تومئ بوجود علاقة رمزية بين الخمر والموت، فصاحب الأغاني يروي عن أمية بن أبي الصلت أنه كان يشرب مع بعض إخوانه، فبينما هم كذلك وقع غراب على شرفة فنعب نعبة "**فقال أمية: بفيك الكثكث**" وهو التراب "فقال أصحابه: ما يقول؟ قال: يقول: إنك إذا شربت الكأس التي بيدك مت ... ثم نعب نعبة أخرى، فقال أمية نحو ذلك، فقال أصحابه: ما يقول؟ قال: زعم أنه يقع على هذه المذبلة أسفل القصر فيستثير عظما فيبتلعه فيشجي به فيموت، فقلت: نحو ذلك فوقع الغراب على المذبلة آثار العظم فشجي به فمات فانكسر أمية ووقع الكأس من يده وتغير لونه، فقال له أصحابه: ما أكثر ما سمعنا بمثل هذا وكان باطلاً فألحوا عليه حتى شرب الكأس فمال في شق وأغمي عليه ثم أفاق ثم قال: لا بريء فأعتذر ولا قوي فأنتصر، ثم خرجت نفسه[4].

---

(١) **ديوان زهير بن أبي سلمى**، القاهرة، ١٩٤٤، ص ٧٣.
(٢) ديوان حسان بن ثابت – تحقيق د/ سيد حنفي حسنين، دار المعارف، ١٩٨٣، ص ١٥٢.
(٣) ابن منظور: لسان العرب. مادة عبط. والبيت لأمية بن الصلت.
(٤) أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، القاهرة، ١٩٧٤، وزارة الثقافة، ١٣٢/٤.

ونستطيع القول باختصار إن الارتباط بين فكرة الموت والخمر على الرغم من كونها قديمة في الفكر العربي إلا أن الارتباط قد أخذت صوره أشكالاً متنوعة أكسبته نوعًا من الخصوصية التي تجسد عمق إحساس الشاعر ونفاذ بصيرته نحو مأساة المصير المحتوم.

الخمر والماء:

وإذ تبينا فيما سبق أن ثمة ارتباطًا قويًا يوحد بين رمزية الخمر وفكرة الموت فإن بوسعنا أن نمد أبصارنا إلى صور أخرى كثيرة ومتنوعة نلاحظ فيها أن فكرة الحياة ومجالدة المصير المحتوم تصاحب البناء الفني لصور يرتبط فيها الخمر والماء ارتباطًا حميمًا.

وتعد صور امتزاج الخمر بالماء في شعر أبي نواس من أهم مظاهر الارتباط بين الحياة والتجربة الخمرية، فقد تكررت صورة المزج بين الخمر والماء (٤٥ مرة) في قصائد خمرية متنوعة. ولسنا في حاجة إلى التأكيـد بأن أساطير العالم القديم تكاد تنتهي إلى أن الماء أصل نشأة الكون والأحياء[١]. وأنه قد "**احتل في تراث الإنسانية القديم من أساطير وموروثات مكانة خطيرة بدءًا من التفكير في أصل الخلق وما أفرزه من أساطير ومرورًا بمفهوماته لآلهة الماء**"[٢].

ولقد جاء القرآن ليؤكد مفهوم الارتباط بين فكرة الحياة والماء حينما قال تعالى: ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ ﴾ [٣].

---

(١) د. ثناء أنس الوجود: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**، الشباب ١١/١٩٨٦.
(٢) المصدر السابق، ص ١.
(٣) الأنبياء الآية ٣٠.

وقد ألح أبو نواس على فكرة التمازج والاختلاط بين الخمر والماء إلحاحًا خاصًا قد أخذ شكلاً نمطيًا متكررًا، فقد جاء من مادة (مزج) في صور الخمر حوالي (١٢) صورة تكاد تتفق مع اختلاف طفيف في التفاصيل. فقد استغل الشاعر جميع مشتقات المادة من فعل وفاعل ومصدر (مزج – مازج – المزاج)

- كأنها والمزاج يقرعها	∴	شهاب دجن يلوح قدامى[1]
- كأنها مازجها بالماء طوقها	∴	منزوع جلدة ثعبان وأفعاء[2]
- كأن بزلال المزن إن مزجت	∴	شباك در على ديباج ياقوت[3]
- قرعتها بالمزاج يد	∴	خلقت للكأس والقلم[4]
- كأنها والمزاج يقرعها	∴	شهاب نار في الجو يحترق[5]
- فعاط ندامانك من خمرة	∴	مزاجها من معرق القطر[6]
- حتى إذا مزجت بالماء واختلطت	∴	حاك المزاج لها من لؤلؤ فلكا[7]
- ترى كأسها عند المزاج كأنما	∴	نثرت عليها حلى رأس عروس[8]
- فقد سمعت أذناك عند مزاجها	∴	أنينا وألحانًا تجيب دنينها[9]

---

(١) الديوان، ص ٢٤.
(٢) الديوان، ص ٣٦.
(٣) الديوان، ص ٣٩.
(٤) الديوان، ص ٤١.
(٥) الديوان، ص ٥٤.
(٦) الديوان، ص ٨٢.
(٧) الديوان، ص ٨٩.
(٨) الديوان، ص ٩٩.
(٩) الديوان، ص ١٣٨.

- **ومقـــرور مزجـــت لـــــه شمـــولا ∴ بمـــاء والـــدجى صـــعب الجنـــاب**(١)
- **فـــإذا رأيـــت خـــضوعها لمزاجهـــا ∴ فمـــرن يـــديك بعفـــة وحيـــاء**(٢)
- **إنَّ المـــزاج لهـــا إلـــف يعانقهـــا ∴ وفيـــه طعـــم يحـــاكي قبلـــة الحـــاس**(٣)

وقد جاء الفعل (خلط) وهو يدل أيضًا على الارتباط نحو (٣) مرات:

- **تبدي الـشموس إذا مـا المـاء خالطهـا ∴ شـــعاع نـــور كلمـــع الـــبرق لـمـــاع**(٤)
- **فقـــال مـــدام خَلْـــطُ مـــاءٍ ســـحابةٍ ∴ قرينـــةُ أم الـــدهر تـــرَبين في المهـــد**(٥)
- **ســـلاف دن إذا مـــا المـــاء خالطهـــا ∴ فاحـــت كمـــا فـــاح تفـــاح بلبنـــان**(٦)

ونلاحظ أن الفعل (خالط) يفيد المشاركة والامتزاج في معناه العام، وهو في أحد معانيه يفيد النكاح، فيقال: "**خالط المرأة خلاطا، وخالط الفحل الناق**"(٧). ولا يخفى ما في ذلك من إشارة إلى الإخصاب والحياة.

وأيا ما كان الأمر فإنَّ فعلا (كمزج) يوحي بالإفضاء والتداخل، والعرب يضربون المثل في التقارب والتلاحم بين الزوج وزوجه بتمازج الماء والخمر يقولون: "تمازج الزوجان كالماء والصهباء"(٨) وثمة صورة أخرى قد وردت في شعر أبي نواس تؤكد على التداخل الحادث بين الحياة (الماء) والخمر، ونعني

---

(١) **الديوان**، ص ١٨٨.
(٢) **الديوان**، ص ٧٠٨.
(٣) **الديوان**، ص ٧٠٥.
(٤) **الديوان**، ص ٢١٤.
(٥) **الديوان**، ص ٦٨٧.
(٦) **الديوان**، ص ١١٣.
(٧) الزمخشري: **أساس البلاغة**، مادة (خلط).
(٨) المصدر السابق مادة (مزج).

استخدام الشاعر لمعجم شعري ينطوي على كلمة (مشعشعة). والمشعشعة هي الخمر التي رققت بالماء، وهي صورة متكررة في شعر أبي نواس:

ـ مــــن قهـــوة مــــزة مشعــــشعة ∴ تــــرى لهــا عنــد موجهــا حببــا[1]

ـ فعـــلام تـــذهل عـــن مشعـــشعة ∴ وتهـــيم في طلـــل وفي رســـم[2]

ـ وخـــذها مـــن مشعـــشعة كميـــت ∴ تنـــزل درة الرجـــل الـــشجاع[3]

ـ يـــسقيك كأسًـــا مـــن مشعـــشعة ∴ ممزوجـــة مـــن فيـــه بـــالظلم[4]

ـ راحــا مشعـــشعة حمـــراء صـــافية ∴ بـــالكرخ عتقهـــا الـــدهقان قـــادوس[5]

ـ حمـــــراء تـــصفرُّ إذا شعـــشعت ∴ ألطـــفُ في الـــشارب مـــن روحـــه[6]

ويقال "**شعشع الشراب**" أي مزجه بالماء، وفي كلمة مشعشعة لا يمكن أن يحدث فصل بين الماء والخمر، فالماء بوصفه مصدرًا للحياة والخصوبة يسري في الخمر ويتخلله، وتؤازر من هذا التداخل والتوحد طبيعة البناء الصوتي للكلمة حيث يحدث تمازج بين صوتين متكررين بطريقة تبادلية هما الشين والعين، فكأن الامتزاج بين صوتين قد تخلل كل منهما الآخر يعادل ويكافئ الامتزاج الحاصل بين الماء والخمر. وهذا المعجم الشعري الخاص وتلك الصور الخمرمائية الفريدة تؤكد على أن شاعرية أبي نواس كانت تسعى إلى التوحيد بين الخمر والماء، أقصد بين الخمر والحياة، لذلك فإنَّ غياب الخمر وفقدان الشاعر لها يعد نوعًا من فقدان الحياة ذاتها.

خليلـــيَّ بـــالله لا تحفـــرا ∴ لـــي القـــبر إلا بقطّـــرُ بـــل[7]

---

(١) الديوان، ص ٥١.
(٢) الديوان، ص ٥٨.
(٣) الديوان، ص ٧١.
(٤) الديوان، ص ١٧٨.
(٥) الديوان، ص ٢٠٣.
(٦) الديوان، ص ٢٢٦.
(٧) الديوان، ص ١٧.

خـــلال المعاصـــر بـــين الكـــروم ∴ ولا تـــدنياني مـــن الـــسنبل

لعلـــي أسمـــع في حفرتـــي ∴ إذا عـــصرت ضـــجة الأرجـــل

إنّ نعمة الحياة نعمة خالدة ممتدة في سياقات أبي نواس الخمرية فهي لا تنقضي بانقضاء الأجل، إنّها حياة تمتّد إلى عمق قلب الموت فينقلب الموت حياة يعي الشاعر فيها ذاته مستجيبًا لغريزة البقاء فتنقلب تجربة الموت إلى تجربة حياة تشرئب فيها الذات مستأنسة بالوجود الخمري في معاقرة اللذات حيث تزال الأبعاد وتنمحي الفروق الزمنية بين الماضي والحاضر بحيث يتجسم الموت والحياة معًا في رمز الخمر.

وفي نصوص التراث الشعبي ما يعكس نوعًا من الاعتقاد في علاقة الخمر بالحياة، فالشاعر القديم أبو محجن كان يتملكه الرعب من انقطاع صلته بالخمر، فقد اعتقد أن استمرار الاتصال بالخمر هو سر استمرار الاتصال بالحياة في صورة من صورها، يقول:

إذا مـــت فـــادفنى إلى أصـــل كرمـــة ∴ تـــروي عظـــامي بعـــد مـــوتي عروقهـــا(1)

ولا تـــدفنى بـــالفلاة فـــإنني ∴ أخـــاف إذا مـــا مـــت ألا أذوقهـــا

وقد أحدث أبو نواس صورة مماثلة لهذه الصورة في الشكل والمضمون على سبيل التناص يحرص فيها على تأكيد ما بينه وبين الخمر من رباط وصلة رابطًا بين ذلك وبين فكرة الموت والحياة. والعجيب في صورة أبي نواس أنه يطلب من اللاحي أو العاذل أن يحقق له رجاء خاصًا هو أن يدفن بجوار الكرمة:

---

(١) ديوان أبي محجن الثقفي، بيروت / دار صادر ١٩٧٠، ص ٤٨.

فيا أيها اللاحي اسقني ثم غنّ ∴ فإني إلى وقت الممات شقيقها[1]

إذا مت فادفني إلى جنب كرمة ∴ تروي عظامي بعد موتي عروقها

وإذا كان أبو محجن قد تنبه لما في أصل الكرمة من حياة وخصوبة حينما جعل من نفسه ومن الكرمة جسدًا واحدًا وجعل من أصل هذه الكرمة مصدرًا ورافدًا لبعث الحياة فيهما، فإنَّ أبا نواس قد عَبَر إلى ما وراء هذه الصورة حينما رد الحياة في الكرمة إلى ماء المطر:

وخذها إن شربت وميض برق ∴ بماء المزن من نطف الغيوم[2]

لتحمل هذه عرسًا لهذا ∴ فإن القطر بعل للكروم

فالكرمة هنا عاقر ما لم يلحقها ماء المطر أنفاس الحياة. وقد أقام الشاعر نوعًا من التزواج بين المطر والكرم يكشف عن تفاعل الحياة المولدة ما بين الكائنات ذكورًا وإناثًا. لقد نجح الشاعر من خلال صور كهذه أن يرصد دورة الحياة في قلب الأشياء بحيث تصبح هذه الأشياء مجرد رموز لحقائق سابقة عليها مستترة خلف الوجود الظاهر. من أجل ذلك نلاحظ تكرارًا لنمط فريد من الصور يخلع الشاعر فيه على الخمر صفات البكارة إذا كانت صرفًا، فإذا مازجها الماء لم تعد في رأيه عذراء، فكأن المزاج هو الزواج بين الخمرة والماء، وكما أن التزواج نوع من استمرار الحياة كذلك فإن امتزاج الخمر بالماء يصبح تزاوجًا أقصد استمرارًا لهذه الدورة الحيوية:

- فخذها من بنات الكرم صرفا ∴ كعين الديك يعلوها احمرار[3]

---

(١) الديوان، ص ٩.

(٢) الديوان، ص ١٤٤.

(٣) الديوان، ص ١٨٠.

شــــرابًا إن تزاوجـــه بمــــاء ∴ تولـــــد منهمـــا درر كبــــار
- فقومــا فألقحــا خمــرا بمــاء ∴ فــإن تتــاج بينهمــا الــسرور[1]
- وقهــــوة كــــالعقيق صــــافية ∴ يطــير مــن كــأس لهــا شــرر[2]
زوجتهــا المــاء كــي تــذل بــه ∴ فامتعــضت حــين مــسها الــذكر
كـــذلك البكــر عنــد جلوتهــا ∴ يظهـــر منهـــا الحيـــاء والخفـــر
- الــــهُ عمــــا أنــــت طالبـــه ∴ مـــن جـــواب النـــاي والطلـــل[3]
ببنـــات الـــشمس لـــو منعـــت ∴ نفـــسها مـــن كـــف مبتـــذل
وإذا مـــا المـــاء واقعهـــا ∴ أظهـــرت شـــكلاً مـــن الغـــزل
فـــإذا مـــا المـــرء قبلـــها ∴ أســـكرته لـــذة القبـــل
- إن المـــزاج لهـــا إلـــف يعانقهـــا ∴ وفيــه طعــم يحـاكي قبلــة الحاســي[4]

والشاعر يحاول أن يستغل عناصر الطبيعة اللونية أو الأسطورية في التعبير عن العلاقة الكونية القوية التي تربط بين الخمر والماء، ومن ثم بين الخمر والحياة.

صفراء مـا تركـت، زرقـاء إن مزجـت ∴ تـسمو بحظـين مـن حـسن ولألاء[5]

والشاعر يتخذ من الألوان وسيلة رمزية يعبر من خلالها عن انفعالات النفس العميقة فكأن تداخل هذين اللونين الأصفر والأزرق تعبير عن تداخل الأحوال النفسية وتتابع هذه الأحوال في النفس، فلون الخمر يمازج لون السماء وهو معادل دلالي على ما فيه عالم الخمر من رحابة. وبناء على ذلك

---

(١) عبد الرحمن صدقي: **ألحان ألحان**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٧.
(٢) **الديوان**، ص ٦٧٣.
(٣) **الديوان**، ص ٦٧٧.
(٤) الديوان، ص ٧٠٥.
(٥) الديوان، ص ٣٤.

تتكشف آليات التطور المنبثق من بواعث النفس بفعل دينامية الألوان التصويرية الإيحائية.

ويستغل الشاعر التشبيه في خلق بعض الصور الأسطورية من مثل قوله:

كأن مازجها بالماء طوقها ∴ منزوع جلدة ثعبان وأفعاء(1)

إنه رمز إلى ربة التجارب الأفعى، وقد انتزع الشاعر جلدتها وجعل من هذه الجلدة وشاحًا على هذه الخمرة الممزوجة. ولا يخفى ما وراء الأفعى من رموز خصبة تتعدد صورها.

الشارب الملوم

وتعد صورة الشارب الملوم من أكثر الصور دورانًا في شعر أبي نواس، فقد جاءت نحو (٤٥) مرة وقد استخدم الشاعر في بناء هذه الصورة معجمًا لفظيًا تتكرر فيه كلمات مثل: اللائم – الزاجر – اللاحي – العاذل – العذول – المعاتب – الملحة – النصوح. غير أن ثلاثة ألفاظ من هذا المعجم قد كثر دورانها في صورة هذا الشارب الذي لا تكف الجماعة عن لومه وعزله، وهي:

اللائم ← ٢٧ مرة

العاذل ← ٢٥ مرة

اللاحي / الملحة ← ١٠ مرات

(١) الديوان، ص ٣٦.

وقد تكررت ألفاظ: الزاجر، العاتب، النصوح (٣) مرات لكل واحدة.

ومن أمثلة ذلك:

ـ بكـــــر اللائــــــم ينهـــــا ∴ نـــــي فـــأغري مــــا اســـــتطاعا[1]

ـ لا تحفلـن بقــول الزاجــر اللاحـــي ∴ واشرب على الورد مـن مـشمولة الــراح[2]

ـ يــــا أيهــــا العـــاذل دع ملحــــاتي ∴ والوصـــــف للمومــــــات والفـــــلاة[3]

ـ يهـين رقـــاب المـــال في كـــل لـــذة ∴ ولـــيس بـــسمّاع لقـــول العـــواذل[4]

ـ تعـــاتبني علـــى شـــرب اصـطباح ∴ ووصـــل الليـــل مـــن فلـــق الـــصباح[5]

ـ وملحـــة في العـــذل ذات نـــصيحة ∴ ترجـــو إنابـــة ذي مجـــون مـــارق[6]

ـ لمـــا ألحـــت في العتـــاب زجرتهـــا ∴ فتـــأخرت عـــني بقلـــب خـــافق

ـ بـــــاكر اليـــــوم الـــــصبوح ∴ واعـــص في الخمـــر النـــصوح[7]

ومن خلال المعجم اللفظي السابق يمكننا أن نكتشف سعي الإرادة الشعرية إلى تعميق مأساوية اللوم والعذل باستخدام صيغ الجمع والمبالغة التي تفيد كثرة تكرار الفعل، فاللائم يكون في كثير من الأحيان لوّاما (فعّالا) بصيغة المبالغة:

اردد علـــيّ المـــدام بالجـــام ∴ وســـقّنيها بـــرغم لـــوّامي[8]

---

(١) الديوان، ص ١٢٥.
(٢) الديوان، ص ١٠٨.
(٣) الديوان، ص ١٦٥.
(٤) الديوان، ص ١٨٥.
(٥) الديوان، ص ١٦٩.
(٦) الديوان، ص ٢١٨.
(٧) الديوان، ص ٦٨٤.
(٨) الديوان، ص ٢٤.

ثم إن العاذل يأتي أحيانًا بصيغة المبالغة (فعول):

قـــل للعـــذول بحانـــة الخمـــار ∴ والــشرب عنـد فـصاحة الأوتــار[1]

وقد يختار الشاعر أن يأتي بكلمة (العاذل) في صيغة الجمع، ثم هو يختار أحد الأوزان التي تعد من جموع الكثرة (فواعل) وذلك ليعمق الإحساس بالقهر والقيد من الآخر المعبر عنه بالكثرة في مقابل الأنا الوحيدة.

يهـــين رقـــاب المـــال في كـــل لـــذة ∴ ولـــيس بـــسماع لقـــول العـــواذل[2]

وقد يأتي الشاعر بلفظ العذل أو الزجر مع الإتيان بمرادفه:

لا تحفلـــن بقـــول الزاجـــر اللاحـــي ∴ واشرب على الورد من مشمولة الـــراح[3]

أو بتكرار اللفظ نفسه:

ـ ولاحٍ لحـــاني كـــي يجـــيء ببدعـــة ∴ وتلـــك لعمـــري خطـــة لا أطيقهـــا[4]

لحـــاني كـــي لا أشـــرب الـــراح إنهـــا ∴ تـــورث وزرا فادحـــا مـــن يـــذوقها

ـ ولائـــم لامـــني جهـــلاً فقلـــت لـــه ∴ إنـــي وعيـــشك مـــشغوف بمـــولاتي[5]

ولا ينتهي كف الجماعة – التي هي بدورها رمز لكل ما هو تراثي محافظ – عن لوم الشارب وتحريم فعله والشاعر بدوره لا يقلع أبدًا عن التمرد على الجماعة ومحاربتها.

إن فكرة حرية الإنسان داخل أسوار المجتمع الذي يفرض أعرافه وتقاليده على الإنسان المكبل بالقيود ليست بعيدة عن صورة الشارب الملوم

(١) الديوان، ص ٢٠٠.
(٢) الديوان، ص ١٨٥.
(٣) الديوان، ص ١٠٨.
(٤) الديوان، ص ٩.
(٥) الديوان، ص ٧٠٢.

كما تطرحها صور أبي نواس، فهي صور تدعونا كذلك إلى أن نلاحظ الارتباط القوي الذي يجمع بين شارب الخمر ونديمه من جانب وفكرة الحرية التي تلح إلحاحًا على الشاعر من جانب آخر، فالشاعر يكني نديمه – كما ذكر سابقًا – بصيغ تشتق عادة من مادة (حَرَرَ)، فنديم الشاعر ابن حرة:

قصرت بها ليلي وليل ابن حرة ∴ له حسب ذاك وليس له وفر[1]

وهذا النديم في صورة أخرى يكنى (بأبي الحُر):

- اسقني واسق دفافة ∴ يا أبا الحُر سلافه[2]

كما أن الشاعر يربط بين الحرية وفكرة الخطيئة والذنب في لوم اللائمين:

تعيبين الذنوب وأي حر ∴ من الفتيان ليس له ذنوب[3]

ومن كل ما سبق نستطيع القول إنّ الشاعر قد اتخذ من هذا الشارب الملوم الذي تعذله الجماعة رمزًا للإنسان المقهور المكبل بقيود وأنظمة قد فرضت عليه فرضًا من قبل المجتمع. وإذا كان لوم الجماعة لشارب الخمر رمزًا لما تفرضه أعراف المجتمع وقيوده على الشاعر فإنّه لا يستسلم لذلك فنلاحظ ما تطرحه سياقات هذا الشارب الملوم من التحدي لهذا القهر وعدم الانصياع للعاذل والسخرية منه:

- يا من يلوم على صهباء صافية ∴ صر في الجنان ودعني أسكن النار[4]

- عاذلي في المدام لا أرضيكما ∴ إنّ جهلا ملام من يعصيك[5]

---

(١) الديوان، ص ١٢.
(٢) الديوان، ص ٩٦.
(٣) الديوان، ص ١٢.
(٤) الديوان، ص ١١١.
(٥) الديوان، ص ٢٣.

لا تسم المدام إن مت فيها ∴ فتشين اسمها المليح بفيك

وقد ينتقل هذه اللوم من وجهة نظر الشاعر إلى نوع من الحسد:

لو كان لومك نصحًا كنت أقبله ∴ لكن لومك محمول على الحسد[1]

وإذا كانت الخمر – كما ذكر سابقًا – تعد رمزًا للخصوبة والحياة فإنَّ تخلي الشاعر عن الشرب ومطاوعة الناصح لا يكون إلاَّ بالقهر من قبل سلطة أقوى من الشاعر لذلك يكون هذا التخلي مصحوبًا بلون من الأسى والحسرة والهم:

واعلم بأنك إن لهجت بغيرها ∴ هطلت عليك سحابة الهم[2]

فأمير المؤمنين ينهي الشاعر عن معاقرة الخمر وهو يمثل هنا السلطة القاهرة؛ ولذلك يستجيب الشاعر مع طرح معجم لفظي يعكس أمرين: الأول: الامتثال والطاعة، والآخر: الإشعار بصعوبة الامتناع عن المعاقرة .. وهذا واضح في الألفاظ: فسمعًا – طاعة – تضيق ذراعي – جشمتني مركبا وعرا. يقول الشاعر:

أعر شعرك الأطلال والدمن القفرا ∴ فقد طال ما أزرى به نعتك الخمرا[3]

دعاني إلى نعت الطلول مسلط ∴ تضيق ذراعي أن أجوز له أمرًا

فسمع أمير المؤمنين وطاعة ∴ وإن كنت جشمتنى مركبًا وعرا

ولنلاحظ أن النهي عن الخمر قد جاء مصاحبًا لفكرة الطلل لذلك كان الصراع واضحًا بين الشاعر (شارب الخمر) الذي يستهين بالطلل والوقوف

---

(١) الديوان، ص ٤٧.
(٢) الديوان، ص ٦٩٤.
(٣) الديوان، ص ٢١.

عليه وهو يمثل ما تدين له الجماعة من ولاء من جانب وهذا العرف أو التقليد الذي جرى في بناء القصائد العربية من جانب آخر حيث يتخذ الشاعر من الطلل رمزًا للقيم والأعراف والقوانين التي لا يريد مجددًا التراث من هؤلاء العواذل الإقلاع عنها. ونلاحظ ذلك بصورة أوضح في قول الشاعر:

يـــا ابنـــة الـــشيخ أصـــبحينا ∴ مـــا الـــذي تنتظرينـــا [1]

قـــد جـــرى في هـــودك المـــا ∴ ء فـــأجري الخمـــر فينـــا

إنمـــا نـــشرب منهـــا ∴ فـــاعلمي ذاك يقينـــا

كـــل مـــا كـــان خلافـــا ∴ لـــشراب الـــصالحينا

ونريد أن نقف عند قوله: ابنة الشيـــخ – شراب الصالحين .. ويتساءل د. كمال أبو ديب "**لماذا يختار الشاعر ابنة شيخ ليطلب منها أن تسقيه الخمر**"[2]؟

إن كلمة (الشيخ) وكلمة (الصالحين) تقعان من دون شك في حيز التراث الديني لذلك فإن الإتيان بمثل هذه الألفاظ في سياق خمري يولد نوعًا من التناقض والتوتر يمثل انتهاكًا من قبل الأنا لقيم الآخر "**فابنة الشيخ تشع بعنصر مفارقة حادة وبموقف يصل في رفضه للقيم درجة يريد معها أن يحول الذات التي تمثل هذه القيم إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها، أي أنه موقف يريد أن يحيل المواجهة الخارجية بينه وبين القيم إلى خلخلة داخلية ضمن بنية القيم ذاتها وإلى نفس الذات**"[3].

---

(١) الديوان، ص ٣١.
(٢) د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ١٧٧.
(٣) السابق، ص ١٣٧، ١٧٨.

ويحدث الشاعر ذلك عن طريق المفارقة بين الشيخ – وهو رمز للتراث الديني والشعري والأخلاقي – وصورة الساقية ابنة الشيخ لينتج لنا في النهاية دلالة الرفض من خلال هذه الصورة.

وباختصار ما نريد أن تؤكده الدراسة هو أن الشاعر قد اتخذ من الشارب المعذل رمزًا للأنا المقهور من قبل الآخرين كما جعل من اللوم والعذل معادلاً رمزيًا لما تقيده به أنظمة الحياة بتقاليدها التراثية، لذلك فإن رفض الشاعر للائم يخرج دائمًا في إطار التحدي:

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء ∴ وداوني بالتي كانت هي الداء[(1)]

أول ما نلاحظه أن كلمة (دع) وهي فعل أمر بالترك توحي بأن الشاعر وقف في مجابهة الكون، (فإن اللوم إغراء) كلام يدل بشكل ما على مدى تعمق الأنا الشاعر في إنسانية الإنسان. والصياغة من خلال (إنَّ) ومعموليهما قد استطاع بها أن يشير إلى طبيعة النفس البشرية من حيث التلذذ بارتكاب المعاصي والرغبة الملحة في تخطي الواقع. ونظرًا للرغبة العارمة التي تجتاح الشاعر في أن يتجاوز الجماعة والعرف والدين وأن يتحرر من كل ذلك فإنه يميل في صوره إلى مهاجمة ما استقر عليه احترام الجماعة من للعرف والتقليد:

يا من يلوم على حمراء صافية ∴ صر في الجنان ودعني أسكن النار[(2)]

غاد المدام وإن كانت محرمة ∴ فللكبائر عند الله غفران[(3)]

أعاذلتي اقصري عن بعض لومي ∴ فراجي توبتي عندي يخيب[(4)]

---

(١) الديوان، ص ٦.
(٢) الديوان، ص ١١١.
(٣) الديوان، ص ١٢٦.
(٤) الديوان، ص ١٢.

تعيين الذنوب وأي حر ∴ من الفتيان ليس له ذنوب
غررت بتوبتي ولججت فيها ∴ فشقي اليوم جيبك لا أتوب

والشاعر لا يهاجم الدين بوصفه مجموعة من القيم والمبادئ إنما يصيح في وجه هؤلاء الذين اتخذوا من الدين وسيلة للحد من طموح الشارب إلى الحرية والانطلاق، لذلك فهو يرفض التوبة (فشقي اليوم جيبك لا أتوب) ويغرق نفسه في الذنوب وذلك عندما تسيطر عليه لحظات اليأس فيعلم أن لا سبيل إلى التوفيق بين رغبته في التحرر وأن يكون منسجمًا مع القيم الدينية والتراثية في عصره. وقد يندفع الشاعر خلف حبه الشديد لمعاقرة الخمور، ومن ثم لطلب التحرر في السلوك فينصب من نفسه فقيهًا يدافع عن حلمه مستخدمًا في ذلك روح الفقهاء والمناطقة في الجدل والقياس، ومن ذلك قوله:

ـ كيف النزوع عن الصبا والكاس ∴ في ذا لنا يا عاذلي بقياسي(1)
ـ أعاذل ما على مثلي سبيل ∴ وعذلك في المدامة يستحيل(2)
أعاذل لا تلمني في هواها ∴ فإنّ عتابنا فيها يطول
كلانا يدعي في الخمر علما ∴ فدعني لا أقول ولا تقول

والشاعر إذ يجادل حول الخمر مثل هذه المجادلة إنما لا يقصد من ورائها إلا أن يعبر عن مشروعية الحرية في الاختيارات الشخصية، وهو غير غافل عن مخاطر الطريق الذي اختاره، إن لديه شعورًا طاغيًا بالإحساس بمسئولية اختياره لذلك فهو يتقرب إلى الله بمثل قوله:

---

(1) الديوان، ص ١٠٥.
(2) الديوان، ص ١٨٤.

غـــاد المـــدام وإن كانـــت محرمـــة ∴ فللكبـــائر عنـــد الله غفـــرن[1]

ثم إنه لا يختار من أسماء الله الحسنى في معظم هذه السياقات إلاَّ لفظة (الرحمن)، وهو على وزن (فعلان) من الرحمة ومعناها الرقة:

ـ ألا لا تلمـــني في العقـــار جليـــسي ∴ ولا تلحـــني في شـــربها بعبـــوس[2]

لقـــد بـــسط الـــرحمن منـــى مـــودة ∴ إليهـــا، ومـــن قـــوم لـــديّ جلـــوس

ـ تـــرى عنـــدنا مـــا يكـــره الله كلـــه ∴ سوى الشرك بـالرحمن رب المـشاعر[3]

ويلاحظ أن (الرحمن) اسم مختص بالله سبحانه وتعالي لا يجوز أن يسمى به غيره، ويتضح ذلك من قوله تعالى: ﴿ قُلِ ٱدْعُواْ ٱللَّهَ أَوِ ٱدْعُواْ ٱلرَّحْمَٰنَ ﴾ [4]. فكأن هذا الخطاب الشعري يتوجه به الأنا إلى جماعة اللوام مباشرة ليؤكد لهم أنهم ليسوا أوصياء فلا أحد يفصل في القضية إلاَّ الرحمن، ولنلاحظ ما في كلمة (الرحمن) أيضًا من أشعار بالائتناس والطمأنينة.

وباختصار نستطيع أن نتبين من كل ما سبق أنه موقف وجودي من الناس والحياة والتاريخ فليست القضية أن أكون بل أن أكون كما أريد، أن أحقق وجودي وأقرره، هكذا أراد الشاعر حين نصب نفسه مسئولاً عن موقفه ومشرعًا يسنّ قوانين الحياة كما يريد أن يعيشها، إنها مشكلة الحرية فلكأن الشاعر على لسان سارتر حينما يقول: "جحيمي هم الآخرون". والحرية أن تفعل ما تريده أنت لا ما يريده الآخرون. لذلك فالشعر لا يعبر عن الأنا الفرد بل عن جماع الشرب الذين يدخلون في معية الأنا حيث أرادوا جميعًا الحياة دون رادع من قانون أو دين أو عقد اجتماعي ملزم.

---

(١) الديوان، ص ١٢٦.
(٢) الديوان، ص ٩٩.
(٣) الديوان، ص ٢٠٨.
(٤) سورة الإسراء، الآية ١١٠.

وأيا ما كان الأمر فإن سياقات الشارب الملوم تعكس ما كانت تموج به الحياة في عصر بني العباس حينما يتحكم في الناس "**جو يخنق العواطف ويكبت الغرائز فيجعل الإنسان يعيش في عالمين اثنين، أحدهما هذا العالم الذي يملؤه الناس والذي يلبس الإنسان فيه غير لباسه، وعالم آخر هو عالمه الذي يعيشه مع نفسه تزاحمه عواطفه وغرائزه**"(١).

لذلك فقد راحت شاعرية أبي نواس تبحث لها عن منافذ تخرج منها إلى عالم أكثر رحابة يمارس فيه الإنسان حياته التي أرادها، إنه صراع الحرية بين الاختيارات الاجتماعية والعقدية والفردية، وبين إيديولوجيات وسياسات عامة كانت تفرض من قبل الأنظمة السياسية المختلفة مما يشعر الإنسان بالأسر مسلسلاً داخل أسوار المجتمع بأعرافه وتقاليده.

الشارب المستأنس:

وإذا كانت الجـماعة المجـسدة للتراث الديني والأخلاقي تنفر من الشاعر وتعزله عنها فإنَّ جماعة أخرى هي جماعة الشرب نجد الشاعر يندفع نحوها بكليته، ويرى فيها فكرة الجماعة المثال لذلك فقد تكررت هذه الصورة نحو (١٢) مرة.

والشاعر يحرص على تصوير هذه الجماعة الأخيرة بشكل يجعل للخمر فيها آدابًا معينة وبروتوكلات خاصة، فهناك شروط تلتزم بها جماعة الشرب وشروط للمجلس وهيئة معينة للساقي ...

---

(١) جميل سعيد: تطور الخمريات في الشعر العربي من الجاهلية إلى أبي نواس، النهضة المصرية، ط ١، ١٩٤٥، ص ١٠٤.

ومن ضمن هذه الشروط حرص الشاعر الشديد على نفي صفات مثل اللؤم والسخف عن ندمائه يقول الشاعر:

ـ ولا تسق المدام فتى لئيما ∴ فلست أحل هذي للئيم[1]

ولا تجعل نديمك في شراب ∴ سخيف العقل أو دنس الأديم

ـ في مجلس لا ترى فيما تضمنه ∴ إنْ أنت فتشته في خلفه برما[2]

ـ إلى فتية نادمتهم فحمدتهم ∴ وما في الندامى ما علمت لئيم[3]

ثم إنّ جماعة الندماء – كما ذكر سابقًا – يستأنس بعضهم بعضا، وهم ليسوا من الفضوليين الذين يتقصون أخبار الناس وأنسابهم:

هناك لا تتخطى الأذن لائمة ∴ ولا نرى قائلاً من ذا ولا ماذا[4]

فلا تفاخر بالأنساب بينهم ولا حقد ولكن العكس تمامًا فهم أهل الكرم والنبل وحسن الأرومة والنسب الطيب:

ـ لأن الكرم من كرم وجود ∴ وماء الكرم للرجل الكريم[5]

ونادم إنْ شربت أخا معال ∴ فإنّ الشرب يجمل بالقروم

وإنَّ المرء يصحب كلّ جيل ∴ وينسب في المدام إلى النديم

ـ طربت إلى خمر وقصف الدّساكر ∴ ومنزل دهقان بها غير دائر[6]

بفتيان صدق من سراة بن مالك ∴ وأسد عمان ذي العلا والمفاخر

---

(١) الديوان، ص ١٤٤.
(٢) الديوان، ص ٢٢٥.
(٣) الديوان، ص ١٣٢.
(٤) الديوان، ص ٢٧.
(٥) الديوان، ص ١٤٤.
(٦) الديوان، ص ٢٠٨.

ـ ومـا جـد في الفـرع مـن هاشـم ∴ إذا انتمـى طـار بعباسـه[1]
نازعتـه القهـوة في فتيـة ∴ كلـهم زيـن لجلاسـه
ـ يـا مجلسا ضـم فتيانـا غطارفـة ∴ حـازوا البـشاشة والإنعـام والكرمـا[2]

وكما كان الشاعر حريصًا على توفير صفة الكرم وعراقة الأصل في الندماء فقد كان حريصًا كذلك على إثبات صفات أخرى تتعلق بالشكل واللفظ وكأنه أراد أن يجمع لهم بذلك كل مؤهلات الفخر من نسب ووجاهة وحسن، فهم حسان الوجوه، ليس بينهم عبوس، ثم إنَّ ألفاظهم وحديثهم دائمًا حديث عذب، متواصل كحبات اللؤلؤ قد انتظمت في عقد:

وجـوههم فيهـا ريحـان لمجلـسهم ∴ ولفظهـم لؤلـؤ في سـلكه نظمـا[3]

ومجلسهم لا يخلو منه الابتسام والفرح حين يدور الكأس بينهم:

مـا زال يثنيـه دل الكـأس في لطـف ∴ وذاك يأخـذها مـن ذاك مبتـسما[4]

وكما سنرى في صورة تالية أنّ الشاعر يلجأ في وصفه إلى صور مكثفة متلاحقة يجمع فيها للنديم كل صفات الكمال، فهو الصاحب ذو النسب الأصيل طيب الخلق الذي ينفق من سعة، وفوق ذلك فهو قمر يضيء الظلام بجماله ومطر يروي الصحراء بخصوبته كريم شجاع يرجى في المحن:

---

(١) الديوان، ص ١٠٧.
(٢) الديوان، ص ٢٢٥.
(٣) الديوان، ص ٢٢٥.
(٤) نفسه.

وصـــاحب زان كـــل مـــصطحب ∴ ينمـي إذا مـا انتمـى إلى الـيمين[1]
أروع محمـــودة خلائقـــه ∴ يبـذل في الخمـر أفـضل الـثمن
بـدر ظـلام غيـاث مجدبـة ∴ معـدن بـذل يهتـز للمـتن
مهـذب مـا جـد أخـو كـرم ∴ قـرم يرجـى لحـادث الـزمن

وباختصار فالشاعر في سعي دائب إلى إقامة الجماعة التي يرجوها. إنها محاولة لاستئناس شارب الخمر وضمه إلى مجتمع يختلف عن المجتمع المجسد للقيود والأغلال بأعرافه وتقاليده لذلك فهو حريص – كما سبق – على نبذ كل صفات السوء والعيب عن هذه الجماعة ومن ثم تنزيهها عن كل عيب ومحاولة السعي إلى إثبات صفات الكمال والفضيلة لها:

نفـس المدامـة أطيـب الأنفـاس ∴ أهـلا بمـن يحميـه عـن أنجـاس[2]
فـإذا خلـوت بـشربها في مجلـس ∴ فـاكفف لـسانك عـن عيـوب النـاس
في الكـأس مـشغلة وفي لـذاتها ∴ فاجعـل حـديثك كلـه في الكـاس
صـفو التعاشـر في مجانبـة الأذى ∴ وعلـى اللبيـب تخـير الجـلاس

(١) الديوان، ص ١٣٧.
(٢) الديوان، ص ٢٢١.

صور أماكن الشرب

إنَّ تكرار صورة أماكن الشرب في شعر أبي نواس (٢١) مرة يدعو إلى التأمل. وإذا كان ذكر أماكن الشرب يدل بصورة مباشرة على ما أحدثه الشاعر من تجارب مباشرة فإنها تشير من طرف آخر إلى أمل الشاعر العميق في الحياة فباستمرارية وجود هذه الأماكن يضمن الشاعر استمرار حياته، وفي ضوء ذلك يمكن أن نفهم أن هذا الإلحاح من قبل الشاعر على ذكر هذه الأماكن يعد نوعًا من توقي فكرة اندثارها كما تندثر البيوت والأطلال بفعل آليات الزمن، حيث يعد المكان بؤرة انصهار للزمن. ولأن "**الإنسان يلجأ إلى فكرة العدد حين يشتد حرصه**"(١) فقد تردد معجم لفظي شعري في صور أبي نواس يفيد الحرص على تعددية أماكن الشرب فمن ذلك: قطربل – طَيْرِنَا بَاذ – كِلْوَاذَ – هيت – عَانَات – السِيْب – المَاطِرُون – الصَّالحية – العقَر – الكَرْخ – قُرَى بِنَّى – قُبَّة الفَرْك – بُصْرَي – بَغْدَاد – ذَات الأكَيْرَاج – دَيْرِيَهْرازَان.

إنَّ الشاعر لا يعنيه مكان من هذه الأماكن بقدر ما تعنيه هذه الأماكن كلها، ففي اجتماعها ضمان لامتدادها واستمرارها، ومن ثم فقد ضمن الشاعر أكبر وقت ممكن لممارسة تجاربه في ظل هذا الامتداد المكاني، حيث "**لا يمكن أن نغض النظر عن مثل هذه العلاقة الافتراضية بين المكان من ناحية وفكرة المضي من ناحية أخرى**"(٢). وعلى هذا يصبح الامتداد المكاني لساحات الشرب في مقابل سطوة مرور الزمن وانطوائه على فكرتي الهدم والعدم.

---

(١) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٦٢.
(٢) نفسه، ص ٦٢.

ولأن هذه الأماكن المختلفة قد اكتسبت لدى الشاعر نوعًا من القداسة فهو يضعها دائمًا في مقابل الأماكن القدسية التي تمثل الموروث الديني المرفوض من قبل الأنا إذ يربط الشاعر بين رفضه لتجربة الحج ومن ثم لمكان الحج في مقابل تصوير ميله الشديد إلى هذه الأماكن التي يشرب فيها:

قالوا تنسك بعد الحج قلت لهم ∴ أرجو الإله وأخشى طيرناباذا[1]

أخشى قضيّب كرم أن ينازعني ∴ فضل الخطام وإن أسرعت إغذاذا

فإن سلمت وما قلبي على ثقة ∴ من السلامة لم أسلم ببغذاذ

ما أبعد النسك من قلب تقسمه ∴ قطربل فقرى بنّي فكلوذا

ولنلاحظ ما في حوار الجملة الشعرية الأولى بين (قالوا ... وقلتُ) حيث يشي الفعل الأول بإضافته إلى واو الجماعة بتنصل الذات وتبرئها مما نسب إليها (بالتنسك) ويوحي الآخر برد الفعل العكسي من قبل الأنا.

ثم نلاحظ في الشطر الثاني الصراع الشديد الذي تقع فيه الأنا بين الرجاء والخشية وما يتولد عن ذلك من تحير وعذاب.

والبيت الثاني لا يخلو من التحايل والمكر الذي تبديه أنا / الشاعر حيث تُظْهِر بخلاف مَا تُضمِر، فالظاهر حرص الأنا على التخلص والهروب بالإسراع ولكنها تضمر بخلاف ذلك، حيث يتضح من الصورة التي يقول فيها: (أخشى قضيِّبَ كَرْم أن ينازعني) أن الأنا ضعيفة في قوله (قضيب كرم) من دلالة على ما في شجرة الكرم من سحر يجذب الشاعر إليه جذبًا بأصغر عود منها. وفي البيت الثالث يظل مسيطرًا على تجربة الشاعر نوع من مخادعته للجماعة فيستخدم إن الشرطية التي تفيد التشكك مع الفعل

---

(١) الديوان، ص ٢٦.

(سلمت) مضافًا إلى تاء المتكلم الدالة على الفاعل. ولا يخفى ما في هذا الفعل من مراوغة حيث إنّ لفظ السليم في اللغة من ألفاظ الأضداد التي تحمل المعنى وضده. فيقال للذي لدغته حية أو أصابه مكروه (سليم) كذلك.

غير أن الشاعر يكشف في سفور واضح عن ميله الحقيقي بدون مخادعة في البيت الأخير حيث تميل الأنا ميلاً تامًا مع هذه الأماكن التي تكتنف أعماق القلب وتتقسمه (قطربل – قرى بني – كلواذ)

والشاعر يقرن الذهاب للحج بفناء اللذة التي لا ينالها إلا في هذه الأماكن أو بتعبير آخر نستطيع القول إنّ فكرة الامتثال لقيم التراث والتي يرمز لها بالحج مقترنة بفناء هذه الأماكن التي يتعلقها قلب الشاعر:

وقائل هل تريد الحج قلت له ∴ نعم إذا فنيت لذات بغداذ[1]

أما وقطربل منها بحيث أرى ∴ فقية الفرك من أكناف كلواذ

فالصالحية فالكرخ التي جمعت ∴ شذاذ بغداد ما هم لي بشذاذ

ففي البيت الأول يقرن الشاعر الموافقة على تجربة الحج بإملاء شروط، ويستخدم الفعل (نعم) متبعًا إياه بإذا الظرفية المفيدة لما يستقبل من زمان يحدث فيه فناء لأحد أمكنة الشرب واللذة. إنّها بغداد مجمع اللذائذ كلها وحيث حلت فكرة الهدم فإنّ الشاعر يلوذ بالاحتماء في فكرة العدد – كما ذُكِر سابقًا – حرصًا على حياة اللذة، لذلك نرى الشاعر يعدد هنا الأماكن العامرة باللذة.

إنّه نوع من الخوف وكأن الشاعر يود أن يعبر عن رفضه لفناء اللذة فإنْ فنيت في مكان فلا محالة أن يجدها في مكان آخر بين أقرانه هؤلاء الذين

---

(١) الديوان، ص ١٦٧.

جمعتهم ميول واحدة ودفعتهم إلى الالتجاء والاحتماء بهذه الأماكن. ولنلاحظ قول الشاعر: (شذاذ بغداد ما هم لي بشذاذ) فكأن في ذلك اعترافًا صريحًا من الأنا بفقدان الثقة في العالم في الجماعة حيث تصبح الأنا في شبه عزلة تامة في موقف يعتبر من قبل العرف والتقاليد شاذًا.

إنَّ هؤلاء الذين يعايشهم أنا / الشاعر مثله معزولون، لذلك فليس ثمة شذوذ. وذلك في التركيب السابق بعد ما النافية مع الجملة الاسمية التالية لها.

وفي البيت الأخير يصور الشاعر نوعًا من التحدي يقع بين حب الشاعر لهذه الأماكن وهدمها أو منع الشاعر عنها من قبل الجماعة المجسدة للعرف المرفوض:

ـ وهبك من قصف بغداد تخلصني ∴ كيف التخلص لي من طيرناباذ؟!

ولأن الاحتماء بأماكن الشرب يعد نوعًا من الحماية والرقية للأنا حيث توفر للشاعر العالم الذي يحلم أن يعيشه دائمًا، فإنّ الشاعر يدعو لمثل هذه الأماكن بالسقيا وعدم الخراب والتهدم:

سقيا لبغداد وأيامها ∴ إذ دهرنا نطويه بالقصف[1]

ويقول أيضًا:

لا خرب الله كرخ السوس والسوسا ∴ يومـا، ولا مجلسا بالسوس مأنوسا[2]

---

(١) الديوان، ص ٦٩١.
(٢) الديوان، ص ٢٠٣.

ولا تقف المسألة بالشاعر عند الدعاء لهذه الأماكن، بل يسعى إلى مقاومة الموت من خلال فكرة الاحتماء بها، فلا يريد أن يعايش هذه الأماكن في تجربة الحياة وحدها، بل في تجربة الموت كذلك:

خليلـــيّ بـــالله لا تحفـــرا ∴ لـــي القـــبر إلا بقطربـــل[1]

خـــلال المعاصـــر بـــين الكـــروم ∴ ولا تـــدنياني مـــن الـــسنبل

لعلـــيّ أسمـــع في حفرتـــي ∴ إذا عـــصرت ضـــجة الأرجـــل

إنَّ الشاعر يكتنفه حلم غامض بتجاوز محدودية العالم الذي يعيشه فهو يتطلع دائمًا إلى استيعاب عالم أرحب واستشراق آفاق أوسع تتكشف عنها للشاعر عن طريق الصورة حقيقة العلاقة بين أشياء الوجود وسائر الكائنات.

لذلك لم تعد الخمارة في بعض الصور محدودة الأطراف والجوانب:

الطاســـات كرتهـــا علينـــا ∴ تكـــوّن بيننـــا فلـــك يـــدور[2]

تـــسير نجومـــه عجـــلا وريثـــا ∴ مـــشرقة، وتـــارات تفـــور

إذا لم يجـــرهن القطـــب متنـــا ∴ وفي دوراتهـــن لنـــا نـــشور

لقد أصبحت الخمارة سماء واسعة متلاشية الأبعاد فأخرجها الشاعر من محدوديتها زمانيًا ومكانيًا إلى حدود مترامية الأطراف لا نهائية بحيث أكسبها نوعًا من والخلود والأزلية.

---

(١) الديوان، ص ١٧.
(٢) الديوان، دار صادر ص ٣٢١.

الخمر المرأة

ويعد ارتباط الخمر بالمرأة من السمات الأسلوبية البارزة في الشعر العربي القديم، فهما عنصران متلازمان تنشأ بينهما علاقة تفاعل وتوالد مستمر لصور شعرية مختلفة بحيث يمكننا القول: إنّ معنى الخمر يتسرب إليه طيف المرأة في خيال الشعراء فيمتزج به امتزاجًا حميمًا. يقول امرؤ القيس:

أغَادي الصَّبوحَ عِند هروَفرتني ∴ وهل أفْنى شَبَابِي غَيرُ هَر(1)

إذَا ذقتْ فاهاه قلتُ: طعمُ مُدامةٍ ∴ مُعَتّقةٍ مما يَجىء بهَا التّجرُ

ويقول الأعشى:

ألمّ خيال من قُتيْلة بعدما ∴ وَهي حبْلها من حَبلنا فتَصرّما(2)

فبت كأني شارب بعد هجعة ∴ سخامية حمراء تحسب عندما

إذَا بزِلت من دنِّها فَاحَ ريحُها ∴ وقد أخرجَت مِنْ أسْودِ الجَوفِ أدْهَما

ويقول عمر ابن أبي ربيعة:

ليت شعري هل أذوقَنّ رضابا من حبيب(3) **∴ طيب الريقة والنكهة كالراح القطيب**

وإذا كانت علاقة المرأة بالخمر قد تمازجت في التراث الشعري تمازجًا يجعل منهما عنصرين أساسيين يستدعي ذكر أحدهما ذكر الآخر، فقد اتخذت هذه العلاقة في شعر أبي نواس أشكالاً متنوعة ومتمايزة إلى حد يجعل من الخمر والمرأة رمزًا معقدًا تتداخل فيه السياقات الخمر / أنثوية المختلفة بحيث يستعير الشاعر للتعبير عن الخمر أدق الصفات وأخص الصور الواقعة

---

(١) ديوان امرئ القيس، ص ١١.
(٢) ديوان الأعشى، تحقيق فوزي عطوي، بيروت – دار صعب، ١٩٨٠، ص ١٥٧.
(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٢٧.

في دائرة الوصف الخالص للمرأة، ويستعير في التعبير عن المرأة صورًا تقع في دائرة الوصف الخمري.

وقد وظف الشاعر الخطاب الخمر / أنثوي توظيفًا فنيًا حقق به نوعًا من التكامل وذلك من خلال مستويين... **الأول:** عام يعمد الشاعر فيه عمدًا إلى إثارة الإحساس العام بأنوثة الخمر مع طرح مجموعة من الصفات التي تلازم الأنثى في صورتها المثالية. **والآخر:** خاص يقوم على أساس تصور المرأة في مراحل مختلفة من حياتها بدءًا بالابنة فالشقيقة فالمحبوبة فالعشيقة فالأم فالمعبودة.

فعلى المستوى الأول نلاحظ أنَّ الشاعر قد اتخذ معجمًا خاصًا في بناء صورة الخمر أنثويًا، ويمكننا رصدها في ثلاثة محاور تعد من أهم خصائص الأنثى في صورتها المثالية:

المحور الأول ←صورة البكارة والعذرية "٤٨ مرة"

المحور الثاني ← صورة الصفاء والنقاء "٤٧ مرة".

المحور الثالث ←صورة الحصانة والمنعة "٢٠ مرة".

المحور الأول: الخمر البكر العذراء

مما لا شك فيه أن أهم ما يميز المرأة بوصفها أنثى أو فتاة كونها بكرًا عذراء. لذلك فقد ترددت هذه الصورة في شعر أبي نواس عبر محور الخمر حوالي "٤٨ مرة". وذلك من خلال معجم شعري تتردد فيه كلمات: بكرا – عذراء – عروس – فتاة، يقول الشاعر:

وبكـــــر ســــــلافة في قعـــــر دن ∴ لهـــا درعـــان مـــن قـــار وطـــين[1]

(١) الديوان، ص ٣١.

فهي بكر كأنها كل شيء ∴ حسن طيب لذيذ ذلال[1]

وأبرز بكرا مزة الطعم قرقفا ∴ صنيعة دهقان تراخى له العمر[2]

ففي البيت الأول يحرص الشاعر على جمع صفتين للخمر فهي بكر سلافة. وتكرار الشاعر للكلمتين متجاورتين قد أوحى بنوع من التكامل حيث إنّ البكارة رمز على الخصوبة كما أن السلاف رمز لخلاصة الشيء ونقائه.

وفي البيت الثاني تعكس الصياغة اللغوية رصدًا لمجموعة من الصفات المتتالية التي تخلع على الخمر صفة الكمال فهي كل شيء حسن – طيب – لذيذ – ذلال. كما أن قوله "كل شيء" الواقع خبرا (لكأنّ) يعكس إحساسًا بالشمولية والاستقصاء.

وتبدأ صيغة البيت الأخير بالفعل (أبرز) والشيء لا يُبرز إلاّ إذا كان مستترًا، وفي هذا إشارة لصونها وحفظها. ثم تتكامل الصياغة بصفتين متتابعتين (مزة الطعم – قرقفا). وتفضي بنية الشطر الثاني إلى الإحساس بعراقة هذه الخمر البكر فهي صنيعة دهقان تراخى له العمر. وفي هذه الجملة الأخيرة ما يوحي بقدم الخمر وجودتها في آن واحد.

وقد ترددت صورة الخمر العذراء متوازية مع صورة الخمر البكر. يقول الشاعر:

جننت على عذراء غير قوية ∴ شديدة بطش في الزجاج شموس[3]

ومر ذا مسرج يسعى بمسرجه ∴ فاستل عذراء لم تبرز لأزواج[4]

---

(١) الديوان، ص ٩٧.

(٢) الديوان، ص ١٠٠.

(٣) الديوان، ص ٩٩.

(٤) الديوان، ص ٤٨.

تأخذ صهباء بنت كرم ∴ عذراء لم تؤوها الحجال[1]

ويرتبط معنى العذرية في هذه الأبيات بفكرة الاستتار والتخفي، وذلك واضح في الأساليب: لم تبرز لأزواج / عذراء لم تؤوها الحجال.

ولما كانت هذه الخمر بكر عذراء فقد استوجب ذلك العرس، لذلك يحرص الشاعر على صورة الخمر العروس في صور متفرقة:

- لها في الكأس لين عروس خدر ∴ وفيها للسرور رحى تدوم[2]

- عروس خدر من الياقوت نشربها ∴ تكن تحت سماها بدر أقمار[3]

- قهوة عتقها خمارها ∴ زمنًا في الدن بحتا وحبس[4]

ثم زفت في قميص أدكن ∴ فتجلت كفتاة في العرس

ونلاحظ في البيتين الأولين اقتران كلمة (عروس) بـ (خدر)، والخدر ستر يمد للمرأة في ناحية البيت، فكأنها بإزاء تجربة مع امرأة حقيقية.

وإذا كانت العروس البكر العذراء من أشد مظاهر الخطاب الخمر أنثوي، فثمة مظاهر لا تقل خطرًا تشعر بأنوثة الخمر، مثل: ابنة العنب – ابنة الدهر – بنت عشر – أم الخبائث – بنات الشمس – أم الدهر. يقول الشاعر:

- واسقيانا يا ساقيينا عقارا ∴ بنت عشر تخال فيها السبيكا[5]

- دعني من الناس ومن لومهم ∴ واحس ابنة الكرم مع الحاسي[6]

---

(١) الديوان، ص ١٢٩.
(٢) الديوان، ص ١٥٨.
(٣) الديوان، ص ١٥١.
(٤) الديوان، ص ٦٧٥.
(٥) الديوان، ص ٢٣.
(٦) الديوان، ص ١٠٦.

ـ الـــــه عمــــا أنـــــت طالبـــــه ∴ مـــن جــــواب النــــؤي والطلـــل[1]

ببنـــات الـــشمس مـــا منعـــت ∴ نفـــسها مـــن نفـــس مبتـــذل

المحور الثاني: صورة الخمر الصافية الخالصة

ولأن صفاء المرأة ونقاءها يُعَدُّ من أهم ما يميز صورتها المتواترة في التراث الشعري، فقد حرص الشاعر على تكرار هذه الصورة في وصف الخمر نحو "٤٧ مرة". وقد صاحب بناء هذه الصورة معجم شعري تكررت فيه ألفاظ بعينها، مثل: الصافية – الخالصة الصرف – السلافة – رقت – عين الديك يقول الشاعر:

ـ بـــصافية إذا مزجـــت بمـــاء ∴ جـــرى في متنهـــا در يحـــوم[2]

تـــضاحكنا كعـــين الـــديك صـــرفا ∴ فـــإنْ مُزِجَـــت تخللـــها غيـــوم

ونلاحظ أن تشبيه الخمر بعين الدِّيك هو نوع من تكرار فكرة الصفاء الموجودة في البيت الأول، ويقول الشاعر:

وقهـــوة كجـــني الـــورد خالـــصة ∴ قد أذهب العتق فيها الـذام والرنقا[3]

ونلاحظ في هذا البيت أن معنى تخلصها من الذام والرنق هو نوع من تكرار المعنى المتأني من كلمة (خالصة) في الشطر الأول. كذلك – واطرادا – لفكرة الخمر النقية فإنّ الشاعر يخلع عليها صفات الرقة واللطف. يقول:

رقـــت عـــن المـــاء حتـــى مـــا يلائمهـــا ∴ لطافـــة وجفـــا عـــن شـــكلها المـــاء[4]

---

(١) الديوان، ص ٦٧٧.
(٢) الديوان، ص ١٥٠.
(٣) الديوان، ص ٩٠.
(٤) الديوان، ص ٦.

وإذا كانت المرأة تشع طيبا وعطرًا ذاتيًا في شعر امرئ القيس:

ألم تريــاني كلّمــا جئــتُ طَارقـــا ∴ وَجَــدْتُ بِهَـا طِيبًـا وإنْ لَـمْ تَطَيّــبِ[1]

فإنَّ الخمر الأنثى لها تنفس المسك المحمل برائحة التفاح في شعر أبي نواس يقول:

صــهباء صــافية تجــديك نكهتهــا ∴ تــنفس المسك ملطوخًــا بتفــاحِ[2]

كما يلاحظ أن ثمة ارتباطًا بين العروس البكر وفكرة صفاء الخمر، ففي سياقات شعرية متعددة توصف الخمر بالبكارة إنْ كانت صرفا صافية، فإنْ مَازَجها بالماء لم تعد بكرًا ولا عذراء:

وقهـــوة كـــالعقيق صـــافية ∴ يطـــير مـــن كـــأس لهـــا شـــرر[3]

زوجتهـــا المـــاء كـــي تـــذل بـــه ∴ فامتعـــضت حـــين مـــسها الـــذكر

كـــذلك البكـــر عنـــد جلوتهـــا ∴ يظهـــر منهـــا الحيـــاء والخفـــر

وبوسعنا أن نلاحظ أننا أمام صورة نابضة بالحياة تعكس مشهدًا متحركًا يوحي بنوع من العداوة بين صفاء الخمر وبكورتها من ناحية وامتزاجها بالماء من ناحية أخرى، فالماء يفسد على الخمر بكارتها؛ لذلك فإنْ الامتزاج بين الخمر البكر الصافية والماء يعني –بصورة مباشرة– فكرة الزواج:

ـ وخـــذها إنْ شـــربت ومـــيض بـــرق ∴ بمـــاء المـــزن مـــن نطـــف الغيـــوم[4]

فتجعـــل هـــذه عرســـا لهـــذا ∴ فـــإن القطـــر بَعْـــل للكـــروم

ـ فخـــذها مـــن بنـــات الكـــرم صـــرفا ∴ كعـــين الـــديك يعلوهـــا احمـــرار[5]

---

(١) ديوان امرئ القيس، ص ٤١.
(٢) **الديوان**، ص ١٠٨.
(٣) **الديوان**، ص ٦٧٣.
(٤) الديوان، بيروت، دار صادر، ص ٥٤٥.
(٥) عبد الرحمن صدقي، ألحان ألحان، ١٨٦،.

شــــرابا إنْ تزاوجـــه بمـــاء ∴ تولـــــد منهمــــا درر كبــــار

ـ فقومــا فالقحــا خمــرا بمــاء ∴ فــإنّ نتــاج بينهمــا الـــسرور[1]

المحور الثالث: الخمر المحصنة:

ولم يفت الشاعر في طرحه لصفات الخمر الأنثى أن يذكر صفة تعد من أهم الصفات التي كانت توسم بها المرأة الحرة الشريفة في عصره ونعنى بها فكرة الستر والحصانة التي كان دونها كل حجاب. وقد اتخذ الشاعر في بناء هذه الصورة معجمًا تتردد فيه ألفاظ تثير إحساسًا بالمرأة ذات النسب الرقيع غير المبتذلة التي تعيش في خدرها، مثل: مخدرة – مصونة – مخبأة – محصنة – مكنونة:

ـ وعـــج بنـــا نجتلـــي مخـــدرة ∴ نـــسيمها ريـــح عنـــبر ضـــرم[2]

ـ لا تحـــزنن لفرقـــة الأقـــران ∴ واقـــرِ الفـــؤاد بمـــذهب الأحـــزان[3]

بمـصونة قــد صــان بهجـة كأسـها ∴ كـــن الخـــدور وخـــاتم الـــدنان

إنَّ مثل هذا البناء الفني يعكس وعيًا عامًا بفكرة التشدد في حجب الحرائر عن الرجال في العصر العباسي، فأراد الشاعر أن يستعير هذه الصفة لأنثاه أقصد لخمره.

وإذا ما عدنا إلى هذه المحاور الثلاثة في مجملها نلاحظ غلبة استخدام الشاعر للمستوى الاستعاري على استخدامه لمستوى التشبيه، وذلك في ربط الخمر بمفردات أنثوية كثيرة ومتنوعة. وهذا يعني أن الإرادة الشعرية تعاين هذه

---

(١) عبد الرحمن صدقي، ألحان ألحان، ص ١٨٧،.
(٢) الديوان، ص ١٨٩.
(٣) الديوان، ص ١٩٥.

المفردات الأنثوية معاينة الواقع المادي الملموس وتنفي تمايز هذه المفردات عن الوجود في الوقت ذاته إذ المعروف أنَّ التشبيه يعتمد على المفارقة دائمًا بينما تقوم الاستعارة على التوحد بين الأشياء ولو عن طريق الادعاء.

وعلى المستوى الآخر نلاحظ تعدد صور المرأة عبر الخطاب الخمر أنثوي في أشكال مختلفة استطاع الشاعر من خلالها أن يرصد صور الخمر المرأة متعقبها في جميع مراحل تطورها كما يلي:

	عدد مرات الاستخدام
١) الخمر الابنة	١٤
٢) الخمر الشقيقة	٣
٣) الخمر الأم	١٥
٤) الخمر المحبوبة	١٥
٥) الخمر العشيقة	١٩
٦) الخمر المعبودة	٣٣
٧) الخمر العجوز (القديمة)	١٥

على أن هذه الصور كان يصعب أحيانًا فصلها عن بعضها تمامًا كما كان يصعب التوفيق بينها في أحيان أخرى. وقد أفضى تداخل محاور الخطاب الخمر / أنثوي إلى نوع من التناقض الظاهري بين هذه المحاور بحيث يبدو كل منها في تنافر مع الآخر فهو ينفيه ويعارضه. بيد أن معاودة النظر تتهيأ معها فرصة تتبع التفاعل الحادث بين هذه المستويات ليتضح في النهاية انبثاق نوع من التكامل عند النظر إليها نظرة شمولية.

ويمكننا أن نرصد هذه المحاور المختلفة في شكل عناقيد للصور بحيث يشكل كل عنقود بنية متميزة المعالم يمكن الخروج منها بصورة كلية نحو مضمون بعينه:

أولاً: مستوى الحب: ويضم محورين هما:

الخمر المحبوبة	١٥
الخمر العشيقة	١٩
	٣٤ بنسبة ٢٩,٨% تقريبًا.

ثانيًا: المستوى الأسري: ويجمع هذا المستوى بين ثلاثة محاور هي:

الخمر القديمة	٣
الخمر الابنة	١٤
الخمر الأم	١٥
	٣٢ بنسبة ٢٨,١% تقريبًا.

ثالثًا: مستوى التأليه: ويجمع هذا المستوى محورين:

الخمر العجوز (القديمة)	١٥
الخمر المعبودة	٣٣
	٤٨ بنسبة ٤٢,١% تقريبًا.

أولاً: مستوى الحب:

ولقد راح الشاعر ينظر إلى الخمر المرأة من منظور الحب في محورين متمايزين: الخمر الحبيبة، والخمر العشيقة. فقد كان يفرق بينهما تفريقًا حاسمًا

فكان يرى فيهما صورة للمرأة الحرة الشريفة المحصنة وذلك في الخمر الحبيبة، وصورة الجارية المبتذلة المتهتكة وذلك في صورة الخمر العشيقة. كما كان ينظر إلى الفرق بين الخمر المحبوبة والخمر العشيقة كنظرته للفرق بين ابنة البيوتات ذات الحسب والنسب وبين الأمة أو الجارية التي امتلأت بأمثالها البيئة العباسية.

ونحاول أن نقف مع كل صور من هاتين الصورتين بحيث يمكننا الكشف عن خصائصها التي تبلور رؤية الشاعر:

أ – الخمر المحبوبة:

ونجد الشاعر في هذا المحور يتناول في بناء صوره معجمًا شعريًا خاصًا يعكس رقة في المشاعر ورشاقة في الإحساس، كما ينطوي على قدر غير قليل من التقدير والاحترام وعدم التماجن. وكأننا بإيذاء بنية الغزل العفيف الذي راح يتردد في مقابل لون آخر هو الغزل العابث في ذلك العصر، يقول الشاعر:

تلــــك – لا أعـــد منيهــا الله	∴	**أنــــسي عـــدل روحـــــي**[1]
يجــــنح القلــب إليهـــا	∴	**في الهــــوى أي جنـــــوح**
عطفــــت نفــــسي عليهـــا	∴	**بهــــوى غــــير نــــزوح**

وتتحرك بنية الخطاب الخمري في إطار من التغزل الرقيق عبر اسم الإشارة (تلك) كمبتدأ للجملة يفصل بينه وبين خبره جملة اعتراضية دعائية تعكس مدى الارتباط بين (الأنا) الشاعر، والخمر المحبوبة. ونلاحظ أن

---

(١) الديوان، ص ٦٩٥.

الشاعر لم يكتف بخبر واحد للمبتدأ بل أراد أن يضعف عمق الإحساس بالارتباط فأتى بخبرين متتالين مضيفًا إلى كل منهما ياء المتكلم عاكسًا بذلك تحولات الدلالة إلى الذات، وذلك في قوله (أنسي / عدل روحي).

وإذا كانت الخمر المحبوبة قد تغلغلت في أعماق القلب فإنَّ جنوح القلب إليها لا بد أن يكون عظيمًا فيه انعطافة النفس الصادقة والهوى المقيم على أواصر الحب. ولا يفوتنا أن نلاحظ رقة الألفاظ التي جاءت لتناسب هذا الخطاب الغزلي الخمري الرفيع مثل: أنسى – عدل روحي – يجنح القلب – الهوى – عطفت نفسي – غير نزوح.

ولأن للمحبوبة الخمر كل هذه المكانة فهي التي يناجيها الشاعر ويخلو بها ويتخذها نديمًا له ومسامرا.

- خلـــوت بـــالراح أناجيهـــا ∴ آخـــذ منهـــا وأعاطيهـــا[1]

نادمتهـــا إذا لم أجـــد مُـــسْعدا ∴ أرضـــاه أن يـــشركني فيهـــا

إن الفعل مع تاء الفاعل في (خلوت) يعكس وعيًا بفكرة هروب العاشقين بعيدًا عن الأعين والرقباء في محاولة للخلوة، ثم لأمر ما اختار الشاعر لفظة (الراح) دون غيرها من ألفاظ كثيرة تدل على الخمر فكأنه أحس بالراحة عند الاختلاء بها. ثم جاء الفعل (أناجيها) مناسبًا لمقام الاختلاء لما ينطوي عليه من كتمان فالعرب تقول: ناجاه مناجاة ونجاء ساره. ولما كانت المناجاة تحتاج إلى نوع من المشاركة في الحوار فقد جاء الشطر الثاني متضمنًا فعلين يستوفيان تمام التشارك على المستوى الدلالي: (آخذ منها / أعاطيها).

---

(١) الديوان، ص ١١٤.

وتبدأ حركة الدلالة في البيت الثاني باتجاه تمتد فيه مكملات الصورة الأولى حيث يتخذ الشاعر الخمر الحبيبة سميرة، وذلك من خلال الفعل (نادم). وتعكس دلالة الألفاظ في نهاية البيت نوعًا من الغيرة من قبل الأنا الشاعر حيث تبرر الأنا اختيار المحبوبة نديمة، وذلك لأن الذات ترفض مشاركة الغير فيها، وتتضح هذه الغيرة الممتزجة بالحب والخوف معًا فيما يلي البيت السابق يقول:

مـا زلـت خـوف العـين لمـا بـدت ∴ أنفـــث في الكـــأس وأرقيهـــا(1)

وإذا اقترب الماء من الخمر المحبوبة اقتراب الرجل من المرأة فإن ذلك لا يتأتى إلا بإسباغ الشاعر لصفات الشرعية في تحديد طبيعة العلاقة:

تـــزوج الخمـــر مـــن المـــاء في ∴ طاســات تــبر خمرهــا يفهــق(2)

كما أن أبرز الصور التي تظهر فيه الخمر المحبوبة صورة الفتاة المرغوب فيها والتي يكثر حولها الخطاب فيحدث الالتقاء بين الشارب والخمر المحبوبة من خلال التزاوج:

خطبنـا إلى الـدّهقان بعـضَ بناتــه ∴ فزوجنـا مـنهن في خـدره الكـبرى(3)

ومـا زال يغلـي مهرهـا ويزيـده ∴ إلى أنْ بلغنـا منـه غايتـه القـصوى

إنها تجربة تتم في إطار مغلف بالاحترام حيث يسعى الخُطَّاب إلى الخمر المحبوبة سعيًا ينتهي بالزواج. وتبدأ بنية الصورة بالفعل الماضي

---

(1) الديوان، ص ١١٤.
(2) الديوان، ص ١٥٧.
(3) الديوان، ص ١١٨.

(خطب) مضافًا إلى (نا) الفاعلين لإفادة الكثرة في عدد الخُطَّاب الذي ينم عن علو شأن المخطوبة.

وإذا كانت بداية الصياغة تبدأ بطلب فقد جاء الفعل (فزوجنا) في بداية الشطر الثاني جوابًا لهذا الطلب. وبالنظر في ظرفية الحدث من الجهة المكانية نلاحظ أنَّ الزواج يتم في الحالة المشار إليها مجازًا بقوله: (في خدره) ولنلاحظ ما توحي به كلمة (الخدر) من الحصانة والحفظ اللذين يغلفان الخمر المحبوبة. وتتجه الصياغة اللغوية في البيت الثاني إلى معنى يؤازر فكرة الحصانة والصون للخمر في البيت السابق. فلأنَّها مصونة نجد إحساس الدّهقان بقيمتها لذلك فهو يطلب فيها ثمنًا مرتفعًا، وذلك في قوله: "**ما زال يغلي مهرها**". فيصل إلى أقصى غاية ممكنة فكأن هذه الخمر المحبوبة ذات شرف مصونة غالية المهر مثلها مثل كل حرة شريفة من أرقى البيوتات.

ب) الخمر العشيقة:

وإذا كانت النظرة الغالبة على وصف الخمر الحبيبة مغلفة بالاحترام والنبل والمشاعر الرومانسية الفياضة فإنَّ ما تطرحه خطابات الخمر العشيقة قد جاء مرتبطًا ارتباطًا حميمًا بسياقات جنسية، لذلك فقد اتَّخَذَ في بناء الصورة معجمًا لفظيًا راوح فيه بين أسماء وأفعال لا يقعان دلاليًا إلا في حقل الجنس، من ذلك الأفعال: هتكت / افترعنا / شككت / واقعت / يفتضها /سال مثل الرعاف / تحيض / كما تردد فيه أسماء مثل: خصرها / نزق البكر /لين العوان / نشوة / فضى / العذارى / جبَل. يقول الشاعر:

هتكت عنها والليل معتكر ∴ مُهلهل النسج ما له هدُب[1]

من نَسج خرقاءَ لا تشد لها ∴ آخيَّةً في الثرَى ولاَ طُنُبُ

ثم تَوجَّأتُ خصرَها بشَبا ال ∴ إشفَى فجَاءَتَ كأنَّها لَهَبُ

---

(١) الديوان، ص ٤.

نلاحظ اتجاه الصياغة اللغوية إلى نوع من العنف المنطوي عليه الفعل (هتكت) في صدر البيت الأول. فهناك مبادرة بالقوة من قبل الأنا في مواجهة الخمر العشيقة ثم تأتي ظرفية الحدث الوقتية لتناسب اكتمال التجربة في وقت اعتكار الليل، والاعتكار شدة الظلمة حيث يناسب ذلك فعل الهتك. ثم يقابل هذه القوة المتولدة من معنى الهتك نوع من الضعف في قوله (مهلهل النسج ما له هدب)، والمقصود هنا رقة الثوب. ويأتي البيت الثاني موضحًا استمرارية عنف الأنا حيث يأتي الفعل (توجأ) مسندًا إلى تاء المتكلم الدالة على الأنا معطوفًا بـ (ثم) على الفعل (هناك) فتتواصل حركة العنف حيث إنَّ مادة (وجأ) توحي بمعاني الشدة والقوة فيقال: وجأ: أي دفع، ويقال: وجأه باليد والسكين أي ضربه. ولا يخفى ما تنطوي عليه كلمة (خصرها) حيث تعود (ها) فيها على الخمر العشيقة من إبراز افتتان الشاعر وتعامله معها تعاملاً يدخلها في حيز التجسد الأنثوي.

وقد تبلغ التجربة الجنسية أقصى حدتها في صور تعادل تجارب صوفية حقيقية حينما يحدث نوع من الإفضاء والتداخل بين الأنا والخمر العشيقة بحيث تطرح تحولات الدلالة معنى يكاد يشبه وحدة الشهود المعرفية لدى المتصوفة:

قد خلت حين تشوفت في كأسها ∴ وتضايقت كتضايق العذراء[1]

لابد من عضّ المراشف فاسكني ∴ وتشبك الأحشاء بالأحشاء

وتطرح صياغة البيت الأول جوًا من التمهيد للإفضاء والتداخل بين الأنا والخمر المعشوقة في توحد صوفي عميق. ولفظة (لا بد) في بداية البيت الثاني تنطوي على إشعار بحتمية التجربة حيث لا مفر منها ثم يكثف الشاعر

---

(١) الديوان ص ٧٠٢

الصياغة في (عض المراشف وتشبك الأحشاء) لتعطينا رمزًا يعكس نوعية العلاقة بين الأنا والخمر العشيقة، فكأن الأنا بإزاء خمرة عذراء غير مجربة غير منصاعة متوترة فيدعوها كي تهدأ وتستكين ليأخذها بين يديه إطفاء لشهوته وجحيمه في عناق وحشي التوحد.

وثمة فرق واضح بين الخمر المحبوبة والخمر العشيقة ينبغي الالتفات إليه. فإذا كانت الخمر المحبوبة تأتي في سياقات تنطوي على قدر من القيم فإنّ تجربة الخمر العشيقة تنطوي على سلب القيم، فكما كان الشاعر ينظر للفرق بين الحرائر والجواري في عصره فإنه بنفس النظرة يفرق بين الخمر الحبيبة والخمر العشيقة؛ لذلك فإنَّ الخمر العشيقة تتحول عندها الأشياء ذوات القيمة إلى أشياء سلبية القيمة وتختلط الصورة وتفقد الأشياء تمايزها:

لا تلمــني علــى الـــتي فتنـــتني ∴ وأرتـــني القبـــيح غـــير قبـــيح[1]

فلا يفوتنا ما ينطوي عليه الفعل (فَتَنَتْنِي) من إشعار بالغواية والإضلال. والخمر العشيقة مبتذلة لا تهتم بالعرف والدين فلا حياء لها:

فـــاقتض أولهـــا منهـــا وآخرهـــا ∴ فأصــبحت وبهــا مــن فحلــها حبــل[2]

لم تمتنـــع عفـــة منـــه ولا ورعًـــا ∴ بـــلا صـــداق ولم يوجـــد لهـــا عقـــل

إنَّ حركة الدلالة توحي بنوع من الاستهتار والتماجن من قبل الخمر العشيقة شأنها في ذلك شأن كل جارية كانت تبتذل في ذلك العمر.

---

(١) **الديوان**، ص ٢٤.
(٢) **الديوان**، ص ٦٩٩.

ثانيًا: المستوى الأسري:

أ) الخمر الشقيقة

إنَّ شعورًا بالأخوة يتسرب إلى الشاعر بشكل يعكس نوعًا من الإحساس بفقدان الآخر في مستوى مغلف بالإحساس الأسري العميق. إنَّ الدعوة إلى اللوم في الخمر الشقيقة تصبح محملة بكل رموز العدواة تجاه العاذل أو اللائم؛ لذلك نلاحظ أنَّ تكرار ألفاظ مثل: شقيقها – شقيقة روحي – صديقة الروح، تقع غالبًا لسياقات العذل واللوم في تعاطي الخمر:

فيا أيها اللاّحي اسقني ثم غنني ∴ فإنّي إلى وقت الممات شقيقها[1]

والنداء في البيت بالحرف (يا) يضع المنادى في حقل العداوة والبعد داخل هذا السياق ثم يأتي اسم الفاعل مؤكدًا طابع العداوة في اللائم، ثم تتحرك الصياغة في اتجاه معاكس يمثل الرفض والتحدي لما يرضاه هذا اللائم، وذلك من خلال فعلي أمر متتاليين: (اسقني – غنني) حيث لا يحب الشرب ويلوم فيه. ثم تأتي الجملة الاسمية المؤكدة (بأنَّ) لتقرر حقيقة التلازم والأخوة بين الأنا والخمر الشقيقة حيث لا يحدث بينهما انفصام إلاّ عند الموت. وإذا كان الشاعر قد قرن ارتباط الخمر بانفصال الروح عن الجسد فقد لزم بطبيعة الحال أن تكون شقيقة الروح:

عاذلي في المدام غير نصيح ∴ لا تلمني على شقيقة روحي[2]

---

(١) الديوان، ص ٩.

(٢) الديوان، ص ٢٤.

وإذا كان النداء في البيت الأول قد جاء مقترنًا بالأمر فقد جاء النداء في البيت الثاني مقترنًا بالنهي عن اللوم. وقد حاول الشاعر أن يعمق الإحساس بفداحة اللوم فجاء في صدر البيت بلفظ (عاذلي) ثم أتى بفعل اللوم في بداية الشطر الثاني بحيث يصور الصراع الواقع بين طرفين: العذل واللوم في مقابل (شقيقة روحي). ولنلاحظ ما عكسته إضافة ياء المتكلم إلى كلمة (الروح) من تلاحم وترابط بين الذات والخمر الشقيقة.

ب) الخمر الابنة:

وكما كانت الخمر الشقيقة تمثل نوعًا من النزوع نحو الآخر المفقود فقد كانت الخمر الابنة تقع في محيط الانتماء الأسري الذي يخلق تكاملاً عاطفيًا يكتنف الأنا المعزول.

وقد أخذت تظهر صورة الخمر الابنة في شكلين مختلفين:

الأول: تتجه الذات الشاعرة فيه محملة بعاطفة الأبوة والأمومة نحو الخمر الابنة حيث تظل هذه الذات مدافعة عن هذه الابنة العاقة في نظر الآخرين:

لو كان لي سكن بالراح يسعدني ∴ لما انتظرت بشهر الصوم إفطارًا[1]

الراح شيء عجيب أنت شاربه ∴ فاشرب وإنْ حملتك الراح أوزارا

يا من يلوم على حمراء صافية ∴ صِرْ في الجنان ودعني أسكن النارا

إنّ الصياغة الفنيّة لهذه الأبيات تطرح تحديًا للآخر الذي يريد القطيعة بين الأنا والابن، ذلك الابن الذي لا يُجْنَى من ورائه سوى الأوزار، إنْ هذا الابن يظل دائمًا، في نظر الأنا، الوليد الأوحد. فليس ثم ائتناس أو سكن إلا به. فالأبيات تشبه إلى حد كبير "تعلق الأم بولدها المذنب الذي يذمه الناس، أو

(١) الديوان، ص ١١١.

يطارده القانون، ولكنها تتحداهم جميعًا، وتتحدى كل شيء... تتحدى سلطان الأب، وتتحدى سطوة القانون، وتتحدى قواعد المجتمع ومراسيم الأخلاق، وتتحدى أوامر الدين في بعض الأحيان(١).

أما الشكل الآخر: فنلاحظ فيه خروج الأنا من دائرة التعطف الأبوي وذلك بتحويل صفات النسب في الصياغة إلى مفردات الطبيعة والزمن حيث تنتسب الخمر الابنة من جهة الأب إلى: الدهر / الماء / الليل / كسرى / سابور، يقول الشاعر:

كــانَ لهــا الــدَّهْرُ مــن أبٍ خَلَفــا ∴ في حجــرهِ صــانَها وربّاهــا(٢)

كريمـــة أصـــغر آبائهـــا ∴ إن نُـــسِبَت كِـــسرَى وسَـــابور(٣)

وقد أعطيت حركة الصياغة في البيت الأول تحولاً دلاليًا خطيرًا في رمزية الدهر فإذا كان الدهر رمزًا للمحن والهدم والموت فإنه ليس كذلك بإزاء الخمر الابنة حيث يشع بروح الأبوة والأمومة، وذلك في قوله: (في حجره – صانها – رباها) لتطرح التجربة في النهاية ثمرة من أنضج ثمار الرعاية التي يمكن أن تكتشف محيط العلاقات الأسرية. وإذا كان الدهر أبا للخمر – هذه الابنة العريقة في القدم – فلا بأس أن يجتمع لها مع قداسة القِدَم عراقة النسب، لذلك فهي تنتسب إلى المملوك مثل: كسرى – سابور.

وتنتسب الخمر الابنة من جهة الأم إلى الكرم – العنب – الشمس:

- صــفَة الطلــول بلاغــة القــدم ∴ فاجعــل صــفاتِك لابنــة الكــرم(٤)

- اصــدع نجــيّ الهُمــوم بـــالطرب ∴ وانعــم علــى الــدهر بابنــة العنــب(٥)

---

(١) د. محمد النويهي: نفسية أبي نواس، الخانجي، ١٩٧٠، ص ١٥.
(٢) **الديوان**، ص ٨.
(٣) **الديوان**، ص ١٤.
(٤) **الديوان**، ص ٥٧.
(٥) **الديوان**، ص ١٦١.

ـ الـــهُ عمـــا أنـــت طالبـــه ∴ مـــن جـــواب النّـــاي والطّلـــل[1]

بينـــات الـــشمس مـــا منعـــت ∴ نفـــسها مـــن نفـــس مبتـــذل

ونلاحـــظ أن الشاعر قد جمع للخمر الابنة صفتين من أهم صفات الخلود هما القدم من ناحية، والخصوبة والعطاء من ناحية أخرى. فبانتسابها إلى الدهر وإلى حجر أم الزمان تكون قد اكتسبت عراقة الأصل وقداسة القدم، وبانتسابها إلى الماء والكرم تكون محتوية على معاني الخصوبة والعطاء لذلك فقد تكررت صورة ارتباط الماء بالكرم في تزاوج تنتج عنه هذه الخمر الابنة:

ـ عقـــار أبوهـــا المـــاء والكـــرم أمهـــا ∴ وفي كأسـها تحكـي المـلاء المـذعفرا[2]

ـ رحيقـــا أبوهـــا المـــاء والكـــرم أمهـــا ∴ وحاضـنها حـــر الهجـير إذا يحمـــي[3]

فكأن الكرمة تظل عاقرًا إذًا لم يلقحها الماء في عملية تفاعل أبدية ينتج عنها توالد مستمر يعطي الحياة خصوبة وتجددًا مستمرين.

جـ) الخمر الأم

إذا كان الشاعر ينظر إلى كل ما هو أنثى فهو بالتالي ينظر إلى كل ما هو أم. إنّ نظام اللغة داخل هذا المحور يطرح أمامنا بعدًا دلاليًا يمتد امتدادًا واسعًا ليتصل بخواص الأمومة في كثير من جوانبها لذلك فقد اتخذ الشاعر في بناء

---

(١) الديوان، ص ٦٧٧.
(٢) الديوان، ص ١٠١.
(٣) الديوان، ص ١١٨.

صوره معجمًا لفظيًا تتردد فيه ألفاظ مثل: أمي / ترضعني / تلحفني / أحبو / حلبت / الطفل مسه سغب / نظر اليتيم / مهابة الأم / جنين / درة. يقول الشاعر:

قطربلٌ مربعي ولي بقرى الـ ∴ كرخِ مصيفُ وأمّي العِنَبُ[1]

ترضِعني درّها وتلحِفني ∴ بظلّها والهجيرُ يلتهبُ

......

فقمتُ أحبُو إلى الرّضاع كما ∴ تحامل الطفلُ مسّه سغبُ

إن حركة المعنى الشعري للأبيات تتجه إلى فكرة الاحتماء حينما يعدد الشاعر أماكن الشرب (قطربل – قرى الكرخ) – فالإنسان يلجأ إلى فكرة العد اتقاء من الشر، وعلى هذا فالاحتماء درجات تبدأ في التدرج من (قطربل) إلى (الكرخ) إلى (الأم) في قوله (أمي العنب)، حيث تصل حركة المعنى إلى أعلى درجات الحماية والالتجاء. إن العودة إلى حماية الأم تمثل فكرة التخوف من العالم ومن ثم تجسد حلم العودة إلى الرحم.

وتأتي حركة الصياغة في البيت الثاني مؤكدة دور الأمومة من خلال الجملة (ترضعني درها)، والدرة اللبن، ثم تتكامل وظيفة الأم من خلال واو العطف التي تربط بين الجملتين (وتلحفني بظلها)، فإذا كانت الأم تمثل مصدر الغذاء فهي أيضًا مصدر الوقاية من الهجير الملتهب. وبذلك تكتمل وظيفة الأم في صورتها المثالية حيث تعد مصدرًا مطلقًا للأمان. وتعد حركة المعنى في البيت الثاني تمهيدًا لنزوع الأنا نحو الأم حيث يحدث الحبو إلى الرضاع، ولا تخفى دلالة قوله: (مسه سَغَبُ) إذ هناك فرق بين السغب والجوع، فإذا كان الجوع مجرد احتياج فإن السغب شدة الجوع. كما لا ينبغي أن يفوتنا ما تنطوي عليه الجملة السابقة من تعبير عن أوضاع اجتماعية سيئة

(١) الديوان، ص ٤.

تعكس الإحساس بالفقر وتنم في الوقت ذاته عن نوع من الشعور الإنساني الذي أخذ طريقه إلى الشعر. ومهما يكن من شيء فإنَّ الصورة الكلية تشير إلى الأنا في تعطشها إلى مرحلة الطفولة حيث راحت الأنا تبحث عن فراغ الأمومة في العالم الآخر: عالم البعد التاريخي والحضاري. ولأن الطفل في أمس ما يكون إلى حنان الأم فقد اختار أن يكون يتيمًا، يقول الشاعر:

وانظـــر إذا هـــي قابلتـــك تهيـــؤا ∴ نظـــر اليتـــيم إلى يـــد الأم[1]

إنَّ اشتياق الشاعر ليد الحنان تمتد فوق حياته جعل سعيه إلى الخمر وسيلة لملء فراغه، إنَّ شدة الحنان جعلت عينيه لا تقع على شيء يتهيأ لاحتضانه سوى الخمر. من أجل هذا تتحول مفردات الطبيعة الخمرية إلى صفات أمومة يستعيرها الشاعر من وحي الحاجة والحنين الجارف، فالخمر هي الدرة:

تراضـــعوا درة الـــصهباء بيـــنهم ∴ وأوجبـوا لنـديم الكـأس مـا يجـب[2]

كما وأن شرب الكأس يسميها رضاعة:

طـاب فيهـا ارتـضاعنا الكـأس حـق ∴ صـــرعتنا عـــن ضـــعفها واقتـــدار[3]

وأيا ما كان الأمر فإن الخمرة لدى الشاعر لم تكن بديل المرأة المعشوقة بقدر ما كانت بديلاً عن المرأة الأم، لذلك يتحول عطاء الخمرة الأم إلى عطاء أسطوري دائم لا ينقطع أبدًا حتى في السنين العجاف الماحلات:

قلائـــص في الـــرؤوس لهـــا دروع ∴ تـــدر علـــى أكـــف الحالبـــات[4]

---

(١) الديوان، ص ٦٩٤.
(٢) الديوان، ص ١٩٢.
(٣) الديوان، ص ١٩٢.
(٤) الديوان، ص ٢٠٩.

فحركة الصياغة الشعرية تتوجه إلى خلق نوع من التوحد بين الخمر الأم وبين الناقة التي تعد في الفكر التراثي "أشبه بحاضر مستمر لا يتغير ولا يزول"(١).

وقد اختار الشاعر كلمة (قلائص) جمع (قلوص) وهي الناقة الشابة الفتية، كما في قوله (دروع – قدر) ما يوحي بتثبيت فكرة العطاء. وإذا كانت القلوص هي الناقة الشابة فقد ناسب ذلك تمامًا وصفها في بداية البيت الثاني بأنها صحائح. وإذا أضفنا إلى صحائح قوله (لا تعد) نرى أن الشاعر قد جمع لها بين قوة الصحة وكثرة العدد. ثم إن هذه الناقة التي هي الخمر الأم تكتسب صفات الخلود ورموز العطاء الممتد حتى في السنين الماحلات حينما يُفْنِي الموت كل شيء.

وأخيرًا فإنَّ هذا المستوى الذي جنح فيه المسلك التعبيري إلى معجم الأسرة في كثير من مفرداته الكبرى (الأم – الابنة – الشقيقة) ليكشف عن فقدان الأنا لروح الانتماء سواء على المستوى الضيق من خلال محيط الأسرة أو على مستوى المجتمع حيث يمثل هذا المسلك فكرة الارتداد في حنين العودة إلى الجماعة التي افتقدها الأنا في حياته مرتين، في بيته أولاً، وفي مجتمعه ثانيًا.

ثالثًا: مستوى التأليه

ويضم هذا المستوى صورة الخمر العجوز على اعتبار أن صفة القدم تعد من خصائص الألوهية، والدارس لشعر أبي نواس يرى أن صور الخمر

---

(١) د. مصطفى ناصف – قراءة ثانية في شعرنا القديم، ص ٩٨.

المعبودة قد اختصت بمجموعة من الصفات أهمها ما يصاحب حضورها من بريق طاغ أخّاذ يكاد يذهب بالعيون:

قامت بإبريقها والليل معتكرٌ ∴ فلاح من وجهها في البيت لألاء[1]

فأرسلت من فم الإبريق صافية ∴ كأنما أخذها بالعين إغفاء

رقت عن الماء حتى ما يلائمها ∴ لطافة وجفا عن شكلها الماء

ويصاحب حركة الصياغة الشعرية إشعار بزمنية الحدث الذي اختاره الشاعر لتجربته، إنّه الليل، ولا يكتفي الشاعر بما تعكسه فكرة الليل من ظلمة فأراد أن يعمق الإحساس بهذه الظلمة فأتبع لفظة (الليل) بوصف يكشف ما فيه من شدة إظلام وذلك في كلمة (معتكر). وقد ساعدت (واو الحال) على إبراز ظرفية وقوع الحدث. وإذا كانت حركة الدلالة تتجه عبر الصياغة اللغوية بالتجربة نحو الإشعار بالظلام الكامل، فإن بداية الشطر الآخر تولد نوعًا من الإشراق والضوء، والهاء في (وجهها) تعود على فاعل جملة الشطر الأول، أي على الساقية، وتتواصل حركة الضياء المشع من الساقية إلى الخمر، أو من الخمر إلى الساقية فتتحول إلى بريق أخاذ، ففي قوله (كأنما أخذها بالعين إغفاء) يمكن أن نستدل منه على أن الضوء المنعكس على الساقية إنّما الأصل فيه شدة وهي الخمر، فكأننا بإيذاء نوعين من الضوء:

الخمر / الضوء الذاتي   الساقية / الضوء المنعكس (غير الذاتي)

على أن هذا التوهج الضوئي الأخّاذ يعكس وعي الإرادة الشعرية بمضامين تراثية دينية في المقام الأول حيث قال تعالى

(١) الديوان، ص ٦.

ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئٗا وَهُوَ حَسِيرٞ﴾[1] إنه نوع من التناص الذي يحدث من خلال التحول الدلالي لنقل خصيصة من أهم خصائص الألوهية إلى الخمر المعبودة.

والشاعر يردد هذه الصورة على نحو أكثر مباشرة حين يقول:

تلتهب الكف من تلهبها ∴ وتحسر العين أن تقصاها[2]

كأن نارا بها محرشة ∴ نهابها تارة ونغشاها

فما يؤكد أنَّ انحسار الطرف في التراث الديني من خصوصيات الألوهية أنَّ الضوء الشديد من المهلكات وأنَّ الاقتراب منه يمثل خطرًا شديدًا في ذلك التراث. فمن المعروف في قصة الإسراء والمعراج مقولة دخلت في مكونات الوعي الديني العربي، وهي قول جبريل للرسول – صلى الله عليه وسلم – "**لَوْ تَقَدَّمْتَ لاحْتَرَقْتَ ولو تَقَدَّمْتَ لاحْتَرَقْتَ**".

ومن أمثلة تكرار الشاعر لهذا المعنى كذلك قوله:

ترى العين تستعفيك من لمعانها ∴ وتحسر حتى ما تقل جفونها[3]

تروغ بنفس المرء عما يسوؤه ∴ وتجدله ألا يزال قرينها

فأداة الرؤيا وهي العين في حالة استعفاء، والاستعفاء لا يكون إلا في حالات العجز أمام القوى المطلقة والمتمثلة هنا في (لمعانها). وإذا كان الشطر الأول يمثل نوعًا من الحياة والمقاومة في محاولة الاستبصار من أداة الرؤيا فإن بداية الشطر الثاني تؤذن بانتهاء المقاومة واستسلام البصر

---

(١) سورة الملك الآية ٤.

(٢) الديوان، ص ٨.

(٣) الديوان، ص ٢٠.

التام حتى لم يعد يتحمل أن يقل الجفون. وإذا كانت شدة البريق والوهج الأخاذ من صفات خاصة بالألوهية فثمة صفة أخرى حلَّت في الصياغة تتمثل في قدرة الخمر المعبودة على محو الشر عن طريق الأنا وذلك في قوله (تروغ بنفس المرء عما يسوؤه) كذلك هي قطب يجذب إليه من دار في فلكه (وتجد له ألا يزال قرينها).

وامتدادًا لصورة ذلك القطب الذي يدور حوله المريدون فإنَّ الخمر المعبودة تأخذ عبر صياغة الدلالة معاني الشمس التي تحمل النور والضياء بحلولها وتسلب الوجود هذا النور بغروبها:

ترى حيثما حلت من البيت مشرقًا ∴ وما لم تكن فيه من البيت مغربا(١)

ونلاحظ استخدام الشاعر لـ (حيثما في التعبير عن الظرفية المكانية التي تعطي إشعارًا بالاستقصاء والشمول ثم إن استخدام الفعل (حلت) وما يطرحه من فكرة تذكر بفكرة الحلول الموجودة عند الصوفية يعكس وعيًا بالألوهية في الخمر. كما أن نوعًا من الإحساس بالكمال قد تولد من ذلك التوازن الحادث بين (مشرقا ومغربا).

وإذا كانت الشمس مصدرًا للضوء المنبعث في وقت بعينه هو النهار فإنَّ الخمر كما كانت رمزًا لنفس هذا الضوء فإنَّها كذلك تنطوي على طاقة ذاتية تجعل منها ضوءًا مستمرًا أبد الدهر لا ينقطع حتى في الظلام حيث تعد في الظلام مناط الاهتداء وعلامة التائهين:

فاهتدى ساري الظلام بها ∴ كاهتداء السفر بالعلم(٢)

(١) الديوان، ص ٢٢.
(٢) الديوان، ص ٤١.

ولنلاحظ ما في الفعل (اهتدى) من إشاعة للأمن والطمأنينة في نفس فاعل الجملة، وهو ساري الظلام إذ الفاعل هنا في أشد الاحتياج لهذه الطمأنينة.

ولئن كان الضوء الشديد المنبعث من الخمر المعبودة ينحسر معه كل بصر يحاول إدامة النظر فيه من أهم خصوصيات الألوهية فإن اللطافة والدقة أيضًا من صفات الخمر المعبودة. فعن طريق التتابع المتلاحق لصور بعينها تتحرك مستويات الخطاب الفني للخمر المعبود بشكل يحدث فيه نوع من التداخل والامتزاج بين صفات مختلفة للألوهية كالتوهج والدقة واللطف مع خلق إيحاء عام عرفاني لا يشك معه أن تكون تجربة صوفية خالصة. ويكفينا أن نلاحظ ألفاظًا مثل: (دقّ – رَجْمُ الظُّنُون – رَجعُ الطَّرْفِ حَسِيرا – لَمَ تَقُم في الوَهْم – كذّبَتْ عين اليَقيْن – ما لا يُتحَرَىَّ بالعُيون).

دق معنـــــى الخمــــــر حتـــــى	∴	**هــــــو في رجـــــم الظنـــــــون**[1]
كلمـــــــا حاولهـــــــا النــــــــا	∴	**ظـــــر مـــــن طـــــرف الجفـــــون**
رجــــــع الطـــــــرف حــــــسيرا	∴	**عـــــن خيـــــال الزرجـــــــون**
لم تقـــــــم في الـــــــوهم إلا	∴	**كــــــذبت عـــــين الـــــيقين**
فمتـــــــى تـــــــدرك مـــــــا لا	∴	**يتحـــــــــــرى بـــــــــالعيون**

كذلك من الصفات التي تظهر فيها طلاقة القدرة تلاشي الزمنية. فقد حرصت الإرادة الشعرية أن تعمق الإشعار بصفات القدم والقبلية في صور الخمر المعبودة لذلك فهي العجوز التي سبقت كل شيء.

اســــــقني يـــــــا ابــــن أدهمـــــا	∴	**واتخــــــذني لـــــك ابــــن مــــا**[2]

---

(١) الديوان، ص ٤٧.
(٢) الديوان، ص ٨٠.

اسقنيها سلافة ∴ سبقت خلق آدما

فهي كانت ولم يكن ∴ ما خلا الأرض والسما

رأت الدهر ناشئا ∴ وكبيرا مهرما

فهي روح مخلص ∴ فارق اللحم والدما

ونستطيع أن نستخرج مجموعة من الصفات التي تؤازر فكرة القدم.

الخمر المعبودة	صفات الألوهية
←	سبقت خلق آدم
←	كانت ولم يكن
←	رأت الدهر ناشئًا وكبيرًا
←	روح مخلص
←	خال من التجسيد (فارق اللحم والدما)

إن هذه التحولات الدلالية من خلال النقل المستمر لألفاظ التأليه إلى الصور الخاصة بالخمر المعبودة تؤكد لحظة الانفصال بين الذات الخالقة والأشياء المخلوقة، وذلك بخلع صفات الوحدانية عليها. وإذا كان من خصائص المعبود أن يجمع بين الشيء ونقيضه كالرحمة والجبروت والقبض والبسط فقد تحقق للخمر المعبودة شيء من هذا فقد جمع الشاعر صورًا تتداخل فيها صورة الخمر العجوز البكر:

وقام بمبزل فافتض بكرا ∴ عجوزًا قد تجل عن المديح[1]

(١) الديوان، ص ١٦٤.

رأت نوحًا وقد شمطت وشابت ∴ وقد شهدت قرونًا قبل نوح

فالخمر المعبودة هنا بكر عذراء ثم هي عجوز شمطاء. وصياغة البيت الثاني لا تكتفي بإثبات قدمها في معاصرتها نوحًا بل تأتي (واو الحال) مع (قد) التحقيقية التي تقرر الجملة الحالية حيث لم تكن رؤية نوح بداية عهدها بل تمت الرؤية بعد أن شمطت وشابت، وفي هذا تعميق للإشعار بالقدم. ثم تتنامى فكرة الخمر المعبودة في مخيلة الشاعر فتأخذ أشكالاً مختلفة فتصبح مثلاً صاحبة الآلاء والأسماء الحسنى:

اثن على الخمر بآلائها ∴ وسمها أحسن أسمائها[١]

ويتحرك الخطاب الشعري في سياق يكتنفه الأمر في الفعل (اثن)، والثناء هنا على الخمر المعبودة بما لها من نعم، وكأن الأنا الشاعر قد وهبت نفسها للخمر فاتخذت أسلوبًا وعظيًا ترغب الناس من خلاله في هذه المعبودة ذات الآلاء والأسماء الحسنى. فواضح ما بين قوله (أحسن أسمائها) وفكرة الأسماء الحسنى في التراث الإسلامي. ولما كانت الخمر المعبودة ذات نعم تتفضل بها على عابديها ولما كانت لها الأسماء الحسنى فقد وجب لها الشكر والاعتراف العميق بهذه النعم وتلك الأسماء. لذلك كان السجود لها مناط الشكر والاعتراف بنعمها:

فجاء بها زيتية ذهبية ∴ فلم نستطع دون السجود لها صبرا[٢]

---

(١) الديوان، ص ١٣. يقول شارح الديوان "**لو نطق أحد شعراء الصوفية بهذا البيت في وصفه خمرته الصوفية لما أنكره عليه أحد، ولأوفى به على الغاية**".

(٢) الديوان، ص ٦١.

وإذا كان الملوك في الأرض رموزًا للإله في السماء وأدوات عدالته فهم أول من يسجد لهذه الخمر المعبودة:

ومدامـــة ســـجد الملـــوك لـــذكرها ∴ جلــت عــن التـــصريح بالأسمـــاء[1]

والكـــوب يــضحك كـــالغزال مـــسبحا ∴ عنـــد الركـــوع بلثغـــة الفأفـــاء

وتبدأ الصياغة اللغوية باختيار الشاعر لاسم معين من أسماء كثيرة متعددة للخمر، ذلك هو لفظة (مدامة) ليلفت المتلقي إلى صفة أصيلة من صفات الوحدانية هي الأبدية إذ إن مادة (دوم) تعكس كلها معنى عامًا يدور حول استمرار الشيء وبقائه، فاستحقت الخمر المعبود بذلك أن يسجد لها كما أن صياغة الشطر الآخر من البيت تؤازر فكرة التقديس والإجلال، وذلك في الفعل (جلت) وما بعده.

ونكتفي هنا بملاحظة الألفاظ التي دار حولها المعجم الشعري لهذه الصور، فسوف نجده قد جاء على معظم الفرائض وتوجهات العبادة للمصلى: (لذكرها – جلت – سجد – مسبحا – الركوع). وإذا كان الذكر والتسبيح والسجود والركوع من أهم أركان العبادة فإن من متممات أركان الدين الطواف والسعي حول الأماكن المقدسة التي تمثل مظاهر الالتقاء القريب بين العابد والمعبود، بين العاشق والمعشوق؛ لذلك لم ينس الشاعر أن يخلع على معبودته صفة الأماكن المقدسة التي يتم الطواف حولها، فقد تكررت هذه الصورة نحو ست مرات:

ـ أرى للكـــــأس حقـــــا لا أراه ∴ ـ لغـــير الكـــأس – إلا للنـــديم[2]

هـــي القطـــب الـــذي دارت عليـــه ∴ رحـــى اللـــذات في الـــزمن القـــديم

---

(١) الديوان، ص ٧٠٤.

(٢) الديوان، ص ٢٢١.

- يـا رب منــزل خمــار أطفــت بــه ∴ والليــل حلتـــه كالقــار ســوداء[1]

- فــإذا أطفـــن بهـــا صـــمتن لهـــا ∴ صــــمت البنــــات مهابــــة الأم[2]

ومما لا شك فيه أن الفعل (طاف) يعكس في الثقافة العربية وعيًا بالتقديس؛ ولهذا فإن صاحب القاموس حين عرض لمادة (طوف) قال: "**طاف يطوف حول الكعبة**". فكان أول ما تبادر إلى ذهنه ذلك الارتباط المقدس بين الفعل (طاف) وبين فكرة تقديس الكعبة.

وأخيرًا فإننا إذا نظرنا إلى تعقد رمز الخمر وصوره في شعر أبي نواس فإنه لا يسعنا إلا أن نقول إن الخمر كانت ذلك الرمز الذي ارتبطت به جميع الأشياء وراح يستوعب جميع المتناقضات التي حفلت بها الحياة من حول أبي نواس.

صورة الحيوان والبنية المعجمية:

منذ بداية ظهور الإنسان على وجه الأرض وللحيوان صور خاصة تشكلت في وعيه أخذت تتطور بشكل أو آخر على مر العصور بدءًا بعبادة الإنسان للحيوان وانتهاء بسيطرته عليه وتسخيره لخدمته.

غير أن نظرة الإنسان للحيوان ظلت مقرونة بمظاهر القوة أو الضعف الكامنة في هذا الحيوان.

"**وتتنوع مظاهر القوة والضعف من جنس إلى آخر من أجناس الحيوان لا بحسب الحظ من الحياة، وإنما بحسب الصفات التي جسمت الطبيعة فيه، وقد صنف الإنسان الحيوان أصنافًا مختلفة... واستخرج منه صورًا يقيس بها أنواع الناس، ويضرب بها الأمثال في**

---

(١) الديوان، ص ٧٠٠.

(٢) الديوان، ص ٥٧.

مضاربها وفي ذهن الإنسان أن هذه الصفات – المعنوية خاصة – مثالية في الحيوان بمقتضى أنها تتولد فيه عن طبيعة لا عن اكتساب، وهي لذلك قارة ودائمة، بينما تتولد نظائرها في الإنسان عن اكتساب وتجربة، وقد تثبت له أو تزول، وقد تكون له في وقت دون آخر"[1].

من أجل ذلك لا يصبح من الغريب أن يكون الحيوان مصدرًا خصبًا وثريًا لكثير من الصفات والصور التي يختص بها الإنسان؛ لذلك كان الشاعر العربي القديم يتخذ من تصويره لكثير من حيوانات الصحراء وطيورها "**وسيلة لتجسيم الصراع بين الحياة والموت في إطار من الحركة الممتدة المتراوحة بين الرقة واللين، والعنف والضراوة والفزع**"[2] حتى أصبحت لوحة الصيد في الشعر العربي القديم – الجاهلي خاصة – "**من أكثر اللوحات إلحاحًا ودورانًا فيه ولفظة الصيد تطلق ويراد بها ما يتم اصطياده من حيوان أو طائر، وهي عملية لا تتوقف على طائر بعينه أو حيوان محدد، وإنما امتدت لوحة الصيد لتشمل كثيرًا من صور الحيوان الوحشي مثل الثور والمهاة والحمار الوحشي والطيور مثل القطاة والعقاب وغير ذلك**"[3].

وكما كانت لوحة الصيد وسيلة لتجسيم الصراع بين الحياة والموت في الشعر الجاهلي فقد قصد الشاعر العباسي أن يحقق من خلالها أمرين:

الأول: إبراز مقدرته على الوصف وبراعته في التصوير بوصف هذه اللوحة قيمة فنية تقصد لذاتها ... **والآخر:** اتخاذ مثل هذه الحيوانات – عن وعي أو دون وعي – وسيلة رمزية للتعبير عن مواقف نفسية مختلفة.

وتعد الحيوانات والطيور من أهم المصادر التي استمد منها أبو نواس صوره الخصبة الثرية. وإن كاد يقصر هذه الصور على غرض شعري واحد

---

(١) الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٧٤.
(٢) د. عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، مكتبة الشباب، ١٩٨٤ ص ٣٩٤.
(٣) د. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، ص ٢٢٥.

هو الطرد أو لوحة الصيد، حيث لا نجد له في سواه من الأغراض ذكرًا للحيوان أو الطائر اللهم إلا في غرض مثل الغزل حيث أكثر فيه من تشبيه الفتاة أو الفتى المتغزل فيه بالظبي أو بواحد من الأسماء الآتية: (الغزالة – المهاة – الشادن – الخشف – الجؤذر) وقد تتابعت صورة الظبي أكثر من (٤٥) مرة.

كذلك فإن غرضًا مثل المديح تكررت فيه مترادفات الناقة: العيس – البعير – الخور – النوق – السيم – القلاص نحو (٤٥) مرة.

وفي باقي الأغراض عدا الطرد نلاحظ صورًا فردية لحيوانات وطيور مختلفة لا تكاد صورة الواحد منها تتكرر بحيث يمكن أن تعكس لدينا وعيًا عامًا لنظرة الشاعر إليها، فمن هذه الحيوانات: السخل – الضب – الحمار – الظليم (ذكر النعام) – الكبش – النعامة. ومن الطيور: الحمامة – البواشيق – النسر – الغراب – العصافير – الكراكي. ومن الحشرات: النمل.

وبناء على ذلك فإن من أراد أن يقترب من صورة الحيوان في شعر أبي نواس لا يجدها بشكل متكامل إلا في لوحة الصيد.

وتنقسم لوحة الصيد إلى نوعين من الحيوانات والطيور:

الأول: الطارد الذي يمثل وسيلة من وسائل الانقضاض على الفريسة وتسهيل عملية الصيد.

والآخر: الطريدة وتتمثل في الحيوان أو الطائر الذي يتم صيده..

فمن النوع الأول حيوانات وطيور يمكننا تقسيمها على النحو التالي:

جدول يبين أنواع الطارد وعدد مرات الاستخدام

الفصائل	اسم الطارد	عدد مرات الاستخدام
الضواري	الكلاب	(٢٩)
	الفهود	(٤)
الجوارح	الصقور	(٩)
	البزاة	(٥)
	الشواهين	(٤)
	النسور	(٣)
	السبايئ	(٢)
غير الضواري	الحصان	(٢)

ومن الطرائد التي استمد أبو نواس منها صوره نوعان هما: الطرائد البرية، والطرائد الجوية. ويمكننا تقسيمها على النحو التالي:

الفصيلة	اسم الطارد	عدد مرات الاستخدام
الطرائد البرية	الظباء	(١٦)
	التيس	(٦)
	الثعلب	(٦)
	الأرنب	(٣)
	الثور	(٢)
	الوحشي	
الطرائد الجوية	الحبارى	(٣)
	الكراكي	(٣)
	القطا	(٣)

والدارس للوحة الصيد في مجملها يلاحظ أن عدد الحيوانات التي يستعان بها في الصيد تتساوى في عددها مع الحيوانات الواقعة في حيز الفريسة مع أن المفروض أن تكون أعداد الأخيرة أضعاف عدد الضواري والجوارح اللازمة لعملية الصيد هذا فضلاً عن أن الطارد يأخذ من اللوحة نحو ثلاثة أرباع مساحتها وتأتي صورة الفريسة جزئية محدودة أي أن النظر إلى فكرة التعلق بأسباب القوة المتمثلة في قوة الطارد التي تؤهله للنجاح في مهمة الصيد على نحو جيد تقفز دائمًا إلى ذهن الشاعر بقطع النظر عن الفريسة التي غالبًا ما تأتي في صورة مختصرة في نهاية التجربة كوسيلة لانتهاء الرحلة وتحقيق حد الاكتمال للتجربة.

فكأن الشاعر لم يرسم لوحة الصيد إلا لإظهار الحيوان الطارد في صورة مثالية أسطورية يجتمع لهذا الحيوان فيها القوة والسرعة مع جمال البيئة من ناحية وإبراز نفعه من ناحية أخرى:

فقد أغتدي والصبح مشهور ∴ قد طلعت فيه التباشير[1]

بمخطف الأيطل في خطمه ∴ طول وفي شدقيه تأخير

عملّس العجز بعيد الخطا ∴ مسلجم المتنين محضير

حتى ذعرنا كنسا لم يصب ∴ بها من الأحداث مقدور

اقترنت من خشية للردى ∴ عقرها في النقع زنبور

كأنه سهم إلى غاية ∴ أو كوكب في الأفق محدور

فحان منها قرهب عفرت ∴ من بعده عنز ويعفور

حتى إذا والى لنا أربعا ∴ واثنين والمجهود موفور

رحنا به ننصح أعطافه ∴ وهو بما أولاه مشكور

رحنا به في تربة إذ أتت ∴ ومثله للجهد مذخور

---

(١) الديوان، ص ٦٣٥.

ومن دون الحيوانات كلها تبرز في شعر أبي نواس صورة لطارد هو (الكلب) وأخرى لمطارد هو (الظبي) بشكل متواتر الأولى صورة كلب الصيد إذ أربى ما قاله الشاعر في الكلب من صور على جميع ما قاله في مسائل القنص من الجوارح والضواري حيث بلغ عدد اللوحات الكاملة التي جاء فيها هذا الحيوان (٢٩) مرة.

وقد غلبت الصفات على الاسم المباشر للكلب في عدد من الصور وهذا يشير إلى انتقال بؤرة الاهتمام إلى قوة الكلب مقرونة بوظيفته مبتعدة عن التركيز على ذاته. وهذه الصفات تؤازر من الإشعار بقوة هذا القانص وسرعته وتحرص على توفير أهم العناصر التي تزكي صلاحيته لهدف محدد هو القنص. فهو / مخطف الأيلل – الساهم – المطعم – الأغضف – المخطف – أهرف الشدقين – أحجن الخطم – كمي النفس.

إنّ غلبة مثل هذه الصفات على الاسم المباشر في العديد من الصور ليبرهن على رغبة شاعرية أبي نواس في التوجه بلوحة الصيد نحو رسم صورة مثلى تساعد هذا الكلب في تحقيق الهدف المرجو من القنص، إذ لا يصبح القنص هدفاً وإنما وسيلة لهدف أسمى هو القدرة على الانتصار والنجاح. فكأن كلف الشاعر وحرصه على وجود مؤهلات هذا الانتصار في كلبه تمثل انعكاسًا لدوافع نفسية دفينة تدفع الشاعر دفعًا إلى خلق الصورة على نحو يحقق له التغلب على الواقع وتحقيق حلمه ورغبته.

من أجل ذلك فإن الشاعر – كما ذُكِرَ سابقًا – كان يحرص حرصًا شديدًا على جعل هذا الكلب كلبًا أسطوريًا فهو يجمع له من الصفات: السرعة وعراقة الأصل والقوة الخارقة:

أنعــت كلبًــا لــيس بالمــسبوق ∴ مطهّمــا يجــري علــى العــروق[1]

جــاءت بــه الأمــلاك مــن ســلوق ∴ كأنــــه في القــــود المــــشوق

---

(١) الديوان، ص ٦٢٤.

إذا عـــدا عـــدوة لا معـــوق ∴ يلعـب بـين الـسهل والخـروق

يـشفى مـن الطـرد جـوى المـشوق ∴ فـالوحش لـو مـرت علـى العيـوق

أنزلهـــا داميـــة الحلـــوق ∴ ذاك عليــه أوجــب الحقــوق

لكـــل صـــياد بـــه مـــرزوق

وهذه الصفات مجتمعة قادرة على أن تحقق أمل الشاعر في الوصول إلى أهدافه من رحلة الصيد أقصد رحلة الحياة.

إذن فقد كان اعتزاز الشاعر بكلبه لا يقل عن اعتزاز الفارس العربي بجواده الذي كان ينتصر به على أعدائه ويعتمد عليه في النجاة إنْ داهمه خطر من الأخطار بل إن للكلب أبعادًا جوهرية تفوق ما للحصان في نفس الفارس القديم، حيث أصبح مصدرًا للارتزاق والنعمة بدرجة مبالغ فيها تجعل سيده منه بمنزلة العبد:

أنعـــت كلبًـــا أهلـــه مـــن كـــده ∴ قـــد سـعدت جـدودهم بجـده[1]

وكـــل خـــير عنـــدهم مـــن عنـــده ∴ يظـــل مـــولاه لـــه كعبـــده

يبيـــت أدنـــى صـــاحب مـــن مهـــده ∴ وإن عـــرى جللـــه بـــبرده

ذا غـــرة محجـــلا بزنـــده ∴ تلـذ منـه العـين حـسن قـده

تـــأخير شـــدقيه وطـــول خـــده ∴ تلقـى الظبـاء عنتـا مـن طـرده

يـــشرب كـــأس شـــدها بـــشده ∴ يـصيدها عـشرين في مرقـده

يالك من كلب نسيج وحده

---

(١) الديوان، ص ٦٢٤.

ولا يفوتنا ما في قوله:

يبيت أدنى صاحب من مهده ∴ وإن عرى جلله ببرده

إذ نلاحظ نوعًا من المشاركة العاطفية قد تسرب إلى وجدان الشاعر بشكل جعله يؤنسن هذا الكلب. وذلك يطّرد في صور أخرى حين يصف هذا الكلب في أحواله المختلفة في سرائه وضرائه، بل يضعه في حقل صفات الإنسان حينما يصفه بأنه: بطل جرىء القلب – محمود العمل – مؤدب كامل الخصال – وبأنه كلب عادل في حكمه:

لما بدا الثعلب في سفح الجبل ∴ صحت بكلبي: ها ... فهاج كالبطل[1]

كلب جرىء القلب محمود العمل ∴ مؤدب كل الخصال قد كمل

فجاذب المقود كفي وحمل ∴ وطرد الثعلب طردًا ما بطل

ومر كالصقر على الصيد اشتمل ∴ فلفه لفاً سريعاً ما قتل

يالك من كلب إذا صاد عدل

واطرادًا لهذا الضرب الذي يكشف عن معنى إنساني حضاري حينما تتولد العاطفة القوية التي تربط الإنسان بالحيوان، فإنه لا بد من الوقوف مع أبي نواس في بكائيته المشهورة في رثاء كلبه، والدارس لهذه القصيدة لا يشك في أنها معادل رمزي متشابك الخطوط، ربما اتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن موقف نفسي أو اجتماعي غير محدد الأبعاد.

ويدعونا إلى مثل هذا التصور جملة من الأسباب لعل أهمها ما يلي:

---

(١) **الديوان**، ص ٦٤٤.

(١) مبالغة الشاعر في جعل هذا الكلب مصدرًا لحياته فهو عدته وزاده في هذه الدنيا مع العلم بأن الشاعر لم يكن يرتزق بالصيد وإنما كان يتسلى ويلهو ويلعب بالكلاب، كما أنه لم يعتمد في معاشه إلا على نوال الخلفاء والحكام وذوي السلطان.

(٢) يعد استخدام الشاعر للذئب بوصفه نوعًا من فرائسه أمرًا غريبًا إذ لم يكن الذئب من فرائس أبي نواس في لوحة الصيد أبدًا. ولعل اختيار الذئب في مثل هذه الصورة ضرب من الرمز إذ من المعروف أن الذئب يحمل رموز العدواة والخيانة والغدر.

(٣) تعد صورة رثاء الكلب في شعر أبي نواس الصورة الفريدة من نوعها التي يفجع فيها الصائد ويصير القانص (الكلب) فريسة لقانص آخر يمثل رمز العداوة للإنسان منذ القدم هو الأفعى.

(٤) إن الأبعاد الإنسانية التي تطرحها الألفاظ والأساليب لا تجعلنا نعتبرها تجربة رثاء حقيقية، فعلى سبيل المثال قول الشاعر في الحية ...

(لم ترع لي حقًا ولم تحاب)

فأي حق لدى الشاعر على هذه الحية وما معنى انتظار المجاملة منها ثم توعدها بالعذاب.

- ولنحاول أن نحلل هذه القصيدة تحليلاً فنيًا يكشف عن جانبها الرمزي: تقع القصيدة في حقلين دلاليين يتكون الأول من ستة أبيات والآخر من خمسة أبيات ويقع بينهما بيتان يفصلان فصلاً حاسمًا بين هذين الحقلين وفي الوقت ذاته يربطان بين حركة الدلالة في كليهما.

وفي الحقل الدلالي الأول نجد أن المعنى المباشر يتمثل في أن "**هذا الكلب" "سيد" في عالم الكلاب وهو كلب صيد ماهر، لا يحوج صاحبه حين يخرج للطرد إلى استخدام الصقور بل كان يقوم بالعمل كله وحده فيجلب له الصيد الوفير الذي أغناه عن التعامل مع الجزار، وأيضًا فإنه كلب ذكي فطن، يقضي لسيده حوائجه في البيت والسوق، فيغنيه بذلك عن اصطناع الخدم ... ليس سوى ذلك الكلب، من يقيد الظباء، ويتصدى للذئاب، ويهز الصقور المفترسة التي تخطف الأطفال من سكان المناطق المرتفعة، وتنطلق بها سريعًا في أجواز الفضاء**"(١).

غير أننا نلاحظ بعض العناصر الرمزية المبثوثة في التجربة تنتج نوعًا آخر من الطرح الدلالي.

فالشاعر يرسم صورة مثالية لهذا الكلب ولكنها تختلف هذه المرة حيث ترتبط هنا بفكرة العطاء المطلق الذي لا حدود له. لذلك لم يأت اعتباطًا اختيار الشاعر لاسم الكلب حيث اختار له لفظة (جلاب) وهي صيغة مبالغة من جلب وهي تقوي وتؤازر فكرة العطاء اللامحدود في هذا الكلب.

وليس مصادفة كذلك أن تأتي صورة الذئب بوصفه من الطرائد التي كان يهاجمها الكلب على غير العادة. فالذئب هنا يجسد فكرة الخداع والمكر التي اتصف بها دائمًا في شعر أبي نواس:

السخل يعلم أن الذئب آكله ∴ والذيب يعلم ما بالسخل من طيب(٢)

---

(١) د. عز الدين إسماعيل: **في الشعر العباسي الرؤية والفن**، ص ٣٧٨، ٣٧٩.
(٢) **الديوان**، ص ٤١٦.

فالذئب دائمًا رمز العداوة والمكر في صور الشاعر.

وبانتهاء حركة الصياغة في الحقل الدلالي الأول نجد بيتًا شعريًا يمثل تمهيدًا لحركة الصياغة في الحقل الدلالي الآخر:

خرجـــت والـــدنيا إلى تبـــاب ∴ بـــه وكـــأن عـــدتي ونـــابي

ولنلاحظ أن خروج الشاعر كان في ظرفية محددة مصطبغة بلون من الأسى فالدنيا إلى تباب والتباب هو الهلاك. فكأن موت الكلب مرتبط بأحوال الدنيا وقد أشرفت على الهلاك وقت وقوع الحدث.

إنها فكرة توتر الذات في المجتمع الذي تتغير أحواله يومًا بعد يوم حيث يختنق العطاء وتنعدم الخصوبة وتقف حركة الارتزاق بموت الكلب أي بموت الأمانة والوفاء ويحدث ذلك في ظل عالم مشحون بالخديعة والمكر من الآخرين / الذئاب.

ويأتي الحقل الدلالي الآخر مكملاً لصورة الأول في معناه المباشر لما سبق.

فبينمـــا نحـــن بـــه في الغـــاب ∴ إذ بـــرزت كالحـــة الأنيـــاب(1)

رقـــشاء جـــرداء مـــن الثيـــاب ∴ كأنمـــا تبـــصر مـــن نقـــاب

فعلقـــت عرقوبـــه بنـــاب ∴ لم تـــرع لـــي حقّـــا ولم تحـــاب

فخـــر وانـــصاعت بـــلا ارتيـــاب ∴ كأنمـــا تـــنفخ مـــن جـــراب

لا أبـــت إن أبـــت بـــلا عقـــاب ∴ حتـــى تـــذوقي أوجـــع العـــذاب

---

(1) الديوان، ص ٦٤٣.

يواصل الشاعر تتبع مصرع هذا الكلب بسم الحية فيقـول: "هكذا خرجـت الحـية الرقـطاء في منظرها البشع وهاجمته من خلفه دون أن ينتبه إليها فعضت عرقوبه فسقط الكلب صريعًا، وانسابت هذه الحية في هدوء وقد أصابت منه مقتلاً، ويختم الشاعر مرثيته يتوعدها بالاقتصاص لكلبه الأثير منها[١].

ونلاحـظ أن الطـارد هـو الكلب يقع في هذه المرة فريسة لهذه الحية أو الأفعى التي اختار لها الشاعر وصفاً يعكس كراهية شديدة (كالحة الأنياب) والمعروف أن الأفعى في الشعر القديم رمز للعدو اللدود كما هي رمز للظلم فيضرب بها المثل فيقال "**أظلم من أفعى كما يقول العرب إن الأفعى التي تختفي في الرمال هي أعدى أعداء الإنسان**"[٢].

وتتكشف أبعاد التجربة حين يتضح أن الصائد يمكن تحوله إلى مصيد والقانص يتحول في لحظة إلى فريسة وعلى القياس فإن كل معطيات القوة الإيجابية يمكن أن تتحول في لحظة إلى قوى سلبية والعكس تمامًا وذلك حينما تختل الموازين حينما تصير الدنيا إلى تباب.

وليعمق الشاعر الإحساس بالمؤامرة والخيانة اختار أن تكون مهاجمة الأفعى مخاتلة من وراء الظهر حيث إن العرقوب في مؤخر الساق.

---

(١) د. عز الدين إسماعيل: **في الشعر العباسي الرؤية والفن**، ص ٣٧٩.
(٢) د. عبد الحميد يونس: **معجم الفولكلور**، ص ٤٢.

الظبي:

وتعد الظبية من مصادر الصورة المهمة في شعر أبي نواس، فهو أكثر الحيوانات تواترًا في شعر أبي نواس على الإطلاق، وقد وردت الظبي في لوحتين مختلفتين: **الأولى** لوحة المرأة الجميلة أو الفتى الرائع الحسن الذي يشبهه الشاعر دائمًا بالظبي. **والأخرى** لوحة الصيد حيث يظهر الظبي فيها دائمًا مُطَارَدًا، فريسة. وقد جاءت الصورة الأولى نحو (٣٠) مرة والأخرى (١٦) مرة.

الظبي / المرأة أو الغلام	٣٠ مرة
الظبي / لوحة الصيد	١٦ مرة

وواضح أن أكثر ما تجيء صورة الظبي للغلام جميل الوجه المشوق الذي يترصد له الشاعر في سكناته وحركاته ويصف فرط حسنه وبارع جماله:

يا ظبي يا ابن سيار ∴ وزين صف القيان[1]
خلقت في الحسن فردًا ∴ فما لحسنك ثان
كأنما أنت شيء ∴ حوى جميع المعاني
لينعتنك وهمي ∴ إن كل عنك لساني

وتأتي صورة الظبي من سياق الغزل بالمرأة يقترن جمال المرأة بجمال هيئة الظبي:

أفنيت فيك معاني الشكوى ∴ وصفات ما ألقى من البلوى[2]
جولت آفاق الكلام فما ∴ أبصرتني قصرت عن معنى
وأعد ما لا أشتكي غبنا ∴ فأعود فيه مرة أخرى
فلو أن ما أشكو إلى بشر ∴ لأراحني من ذلك الشكوى

(١) الديوان، ص ٢٤٤.
(٢) الديوان، ص ٢٦٦.

لكنمـــا أشـــكو إلى حجـــر ∴ تنبـو المعـاول عنـه – أو أقـصى
ظـبي بمبكـاه ومـضحكه ∴ فينـا تـنير وتظلـم الـدنيا

وقد يأتي الظبي ليعبر في صورة متداخلة بين الفتاة والفتى حيث يتغزل الشاعر في (سمجة) الجارية جاعلاً الضمير للمذكر:

سمـاه مـولاه لاسـتملاحه الـسمجا ∴ فاختـال عجبـا لمـا سمـاه وابتهجـا[1]
ظـبي كـأن الثريـا فـوق جبهتـه ∴ والمـشتري في بيـوت الـسعد والـسرجا
محكـم الظـرف يـدمي سيف نـاظره ∴ إذا نحـاه القلـب قـال لا حرجـا
مـا زال يعملـه في النـاس شـاهره ∴ حتـى يباعـد عـن أوطانهـا المهجـا
لا فـرج الله عـني إن مـددت يـدي ∴ إليـه أسـأله مـن حبـك الفرجـا
ولا طمعـت بـك الـسلوان يـا أملـي ∴ وحـل حبـك في قلـبي ومـا خرجـا

أما في لوحة الصيد يرد الظبي وكأنه الإنسان الضعيف الذي يظل تترصده المنايا حتى يقع فريسة في يد القدر مهما حاول الهرب.

والظباء عبثا تحاول الهرب من أمام هذا الكلب في محاولة يائسة محكوم عليها بالفشل:

تـأخير شـدقيه وطـول خـده ∴ تلقـي الظبـاء عنتـا مـن طـرده[2]
يـشرب كـأس شـدها بـشده ∴ يـصيدها عـشرين في مرقـده

وفي لوحة أخرى بعد الانتهاء من وصف الكلب يقف عند الظبي ذلك الحيوان المقهور الضعيف الذي لا يعطيه القدر مهلة أو فرصة للحياة:

---

(١) الديوان، ص ٢٣٨.
(٢) الديوان، ص ٦٢٤.

لا يمهـــل الظـــبي علـــى إقـــداره ∴ حتـــى يُـــرى بـــين شـــبا أظفـــاره[1]
قبـــل رجـــوع الطـــرف عـــن إمـــراره ∴ محلـــه مـــن يَمـــنِ وداره

وهذا الظبي يعكس وعيًا بفكرة الإنسان الذي يحاول الانتصار على الموت بشتى الوسائل فلا يستطيع، فالمنية لاحقة به ولو كان في أعلى التلال أو أصعب الجبال:

وآنـــس الظـــبي بتـــل عـــال ∴ فانـــسل قلـــبي ســـاعة الإرســـال[2]
ومـــر يتلـــوه ولم يبـــال ∴ بـــالحزن والـــسهل وبالرمـــال
فـــصاده في أصـــعب الجبـــال ∴ وقائـــل لـــي وهـــو عـــن حَيـــالي
أكـــرم بهـــذا الكلـــب مـــن محتـــال ∴ اتـــيحَ حتـــف الظـــبي والأوعـــال

ويجب أن نلتفت إلى أن صورة الظبي كانت تأتي بوصفها جزءًا من لوحة الصيد التي يشغل فيها الكلب المساحة الأكبر.

عناقيد الصور

مسلسل	الصورة	مستويات الصوت	مرات الاستخدام
١	الخمر	٢١	٥٠٣
٢	الحيوان	١٣	١٤٥
٣	الطير	١٣	٣٨

(١) الديوان، ص ٦٣٨.
(٢) الديوان، ص ٦٤٦.

(١) صورة الخمر

مسلسل	الصورة	عدد مرات الاستخدام	مسلسل	الصورة	عدد مرات الاستخدام
١	الساقي	٥٧	١٢	الندماء	١٦
٢	النقية	٤٧	١٣	المحبوبة	١٥
٣	الخمر والماء	٤٥	١٤	العجوز	١٥
٤	الشارب الملول	٤٥	١٥	الابنة	١٤
٥	البكر العذراء	٤٨	١٦	الشارب المستأنس	١٢
٦	الخمر القديمة	٤٣	١٧	استعلاء الشارب	٧
٧	المعبودة	٣٣	١٨	ديك الصباح	٦
٨	الخمر والموت	٣٠	١٩	الطواف حول الشرب	٥
٩	أماكن الشرب	٢١	٢٠	الشقيقة	٣
١٠	المحصنة	٢٠	٢١	الحرية	٢
١١	العشيقة	١٩			

(١) صورة الحيوان والطير

مسلسل	الصورة	عدد مرات الاستخدام	مسلسل	الصورة	عدد مرات الاستخدام
١	الناقة	٤٥	١	الصقر	٩
٢	الظبي	٤٥	٢	البزاة	٥
٣	الكلب	٢٩	٣	الشواهين	٤
٤	التيس	٦	٤	النسور	٣
٥	الثعلب	٦	٤٥	الحباري	٣
٦	الفهد	٤	٦	الكراكي	٣
٧	الأرنب	٣	٧	القطا	٣
٨	الثور الوحشي	٢	٨	اليآيئ	٢
٩	السخل	١	٩	الحصان	٢
١٠	الضب	١	١٠	الحمام	١
١١	الحمار	١	١١	البواشيق	١
١٢	الظليم	١	١٢	الغراب	١
١٣	الكبش	١	١٣	العصافير	١

مصادر البحث ومراجعه

(١) الدواوين:

(١) **ديوان أبي محجن الثقفي:** بيروت، دار صادر ١٩٧٠.

(٢) **ديوان أبي نواس:** تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، لبنان، دار الكتاب العربي، ١٩٨٤.

ـــــــــــ: تحقيق إيفالد فاجنر (جـ ١) القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨. (جـ ٢) فسبادن، دار النشر فرانز شتاير ن، ١٩٧٢.

ـــــــــــ: إسنكدر آصاف، مصر، المطبعة العمومية، ١٨٩٨.

ـــــــــــ: بيروت، دار صادر (د. ت).

(٣) **ديوان الأعشى:** تحقيق فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، ١٩٨٠.

(٤) **ديوان امرئ القيس:** تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤.

(٥) **ديوان حسان بن ثابت**: تحقيق د/ سيد حنفي حسنين، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣.

(٦) **ديوان زهير بن أبي سلمى**: القاهرة، ١٩٤٤.

(٧) **ديوان عمر بن أبي ربيعة**: القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٨.

(٢) الكتب القديمة:

(٨) **ابن الأثير**: (أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم) **المثل السائر**، تحقيق محمد محيي الدين، القاهرة، ١٩٣٩.

(٩) **ابن جني**: (أبو الفتح عثمان بن جني) **كتاب العروض** تحقيق د. حسن شاذلي فرهود، بيروت، ١٩٧٢.

(١٠) **ابن حزم**: **جمهرة الأنساب**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧١.

(١١) **ابن خلدون** (عبد الرحمن): **المقدمة**، تحقيق على عبد الواحد وافي، القاهرة ١٣٢٧ هـ.

(١٢) **ابن دريد** (الأزدي): **الاشتقاق**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بغداد. المتنبي ١٩٧٩م/١٣٩٩ هـ.

(١٣) **ابن رشيق** (أبو علي الحسن): **العمدة**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجبل، ١٩٨١.

(١٤) **ابن سلام الجمحي** (محمد): **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٢.

(١٥) **ابن طباطبا العلوي** (محمد بن أحمد): **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، القاهرة، المقتطف، ١٩١٤.

ـــــــــــــــــــ : **عيار الشعر**، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، لبنان، دار الكتب العلمية.

(١٦) **ابن عبد ربه** (أحمد بن محمد): العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ١٩٥٣.

(١٧) **ابن قتيبة** (أبو محمد عبد الله بن مسلم): **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧.

(١٨) **ابن منظور** (جمال الدين محمد بن مكرم المصري الإفريقي): **أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه**، تحقيق عمر أبو النصر، بيروت، دار الجبل، ١٩٧٥.

(١٩) **أبو الحسن** (سعيد بن مسعدة) **كتاب القوافي**، تحقيق د. عزة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٧٠.

(٢٠) **أبو الفرج الأصفهاني** (علي بن الحسن بن محمد)، **الأغاني (ولحقه)** تحقيق الإبياري، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧٩.

(٢١) **أبو بكر الصولي** (محمد بن يحيي)، **أخبار أبي تمام**، تحقيق خليل عساكر ومحمد عبده عزام، بيروت (د. ت).

(٢٢) **أبو منصور الثعالبي**: **يتيمة الدهر**، تحقيق محمد محيي الدين، القاهرة، ١٩٥٣.

(٢٣) **أبو هـلال العسكري: الصناعتين**، تحـقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مطبعة عيسي ١٩٥٢.

ـــــــــــــ: **المصون في الأدب**، تحقيق عبد السلام هارون، الكويت، ١٩٦٠.

(٢٤) **حازم القرطاجني** (أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن) **منهاج البلغاء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس.١٩٦٦.

(٢٥) **الحلبي** (محمود بن سليمان) **حسن التوسل إلى صناعة التراسل**، القاهرة، مطبعة هندية، ١٣١٥.

(٢٦) **الطوفي** (سليمان بن عبد الكريم البغدادي) **الإكسير في علم التفسير**، تحقيق د. عبد القادر حسين، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٧٧.

(٢٧) **عبد العزيز الجرجاني** (القاضي) **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل وعلى محمد البجاوي، القاهرة، دار إحياء الكتب (د. ت).

(٢٨) **عبد القاهر الجرجاني** (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن) **أسرار البلاغة**، تحقيق د. عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٩.

(٢٩) **قدامة بن جعفر** (أبو الفرج) **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٩.

(٣٠) **المبرد** (أبو العباس محمد بن يزيد) **الكامل**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، نهضة مصر، ١٩٥٦.

(٣١) **المرزباني** (أبو عبد الله محمد بن عمران) **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٨٥ هـ.

(٣٢) **المرزوقي** (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) **مقدمة ديوان الحماسة**، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٧.

(٣٣) **النواجي** (شمس الدين بن محمد بن الحسن) **حلبة الكميت في الأدب والنوادر والفكاهات**، القاهرة، المكتبة العلامية بجوار الأزهر، ١٩٣٨.

ثانيًا: بيان بأهم الكتب والمراجع العربية الحديثة

(١) **إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية**، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٥٠.

ــــــــــــ: موسيقى الشعر، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٨١.

(٢) **إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٥٢.

(٣) **إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي "قضاياه الفنية والموضوعية"** القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٩.

ــــــــــــ: **بين القديم والجديد "دراسات في الأدب والنقد"** القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٧.

ــــــــــــ : **دراسات عربية**، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٧.

(٤) **أحمد أمين: ضحى الإسلام**، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٤.

(٥) **أحمد كمال زكي: الحياة الأدبية في البصرة**، دمشق، دار الفكر ١٩٦١.

(٦) **السيد على الدمنهوري: الحاشية الكبرى على الكافي في العروض والقوافي**، مصر، مكتبة السيد محمد عبد الواحد، ١٩٠٤.

(٧) **الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

(٨) **أنيس المقدسي: اتجـاهات الشعر العـربي في القـرن الثاني الهجري**، دار المعارف، ١٩٦٣.

ــــــــــــ: **أمراء الشعر العربي العباسي**، لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٩٣.

(٩) **ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي**، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٦.

(١٠) **جميل سعيد: تطور الخمريات في الشعر العباسي من الجاهلية إلى أبي نواس**، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٤٥.

(١١) **حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجـاهلي**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠.

(١٢) **حنفي شرف: التصوير البياني**، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٦٦.

(١٣) **خليل شرف الدين: أبو نواس**، بيروت، مكتبة الهلال، ١٩٨٥.

(١٤) **رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر**، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٧٩.

(١٥) **رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة**، القاهرة، الخانجي، ١٩٨٠.

(١٦) **السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث**، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤.

(١٧) **سلمان العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية**، ترجمة د. ياسر الملاح، جدة ١٩٨٣.

(١٨) **سليمان البستاني: مقدمة الإلياذة**، القاهرة، مطبعة الهلال، ١٩٠٤.

(١٩) **سيد قطب: "النقد الأدبي: أصوله ومناهجه"**، بيروت، دار الشروق، ١٩٨٠.

(٢٠) **شكري محمد عياد:** موسيقى الشعر العربي، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦٨.

(٢١) **شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي**، القاهرة، دار المعارف (ب. ت).

ـــــــــــ: **فصول في الشعر ونقده**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧

(٢٢) **صلاح فضل:** علم الأسلوب **"مبادئه وإجراءاته"**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

ـــــــــــ: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٨٠.

(٢٣) **طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧.

(٢٤) **طه حسين: حديث الأربعاء**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١.

(٢٥) **طه وادي: "شعر ناجي الموقف والأداة"**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠.

(٢٦) **عباس محمود العقاد: أبو نواس (الحسن بن هانئ)**، القاهرة، نهضة مصر، ١٩٨٠.

(٢٧) **عبد الحليم عباس: أبو نواس**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦.

(٢٨) **عبد السلام المسدي وآخرون: الشعر ومتغيرات المرحلة**، العراق، دار الشئون القانونية العامة، ١٩٨٦.

(٢٩) **عبد الرحمن صدقي: ألحان الحان**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٧.

(٣٠) **عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري**، الأردن، مكتبة المنار، ١٩٨٥.

(٣١) **عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، مكتبة الشباب، ١٩٧٨.

________ : **طه حسين في عيد ميلاده السبعين**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٢.

________ : **في الشعر الإسلامي والأموي**، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٤.

(٣٢) **عبد الواحد علام: اتجـاهات نقد الشعـر في مـصر**، القـاهـرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٩.

(٣٣) **عز الدين إسماعيل**: "في الشعر العباسي الرؤية والفن"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠.

________ : **في الشعر العربي المعاصـر**، دار الفكر العربي (ب. ت).

(٣٤) **عز الدين على السيد**: **التكرير بين المثير والتأثير**، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٦.

(٣٥) **على أحمد سعيد** (أدونيس)، **الثابت والمتحول "بحث في الاتباع والإبداع"**، بيروت، دار الفكر ١٩٨٦.

(٣٦) **عوني عبد الرءوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف**، القاهرة، الخانجي، ١٩٧٦.

(٣٧) **كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

ـــــــــــ: **جدلية الخفاء والتجلي**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

ـــــــــــ: **في البنية الإيقاعية**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١

(٣٨) **لطفي عبد البديع: عبقرية اللغة العربية**، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٧٠.

(٣٩) **محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، القاهرة، دار الحقوق، ١٩٨٧.

(٤٠) **محمد النويهي: قصيدة الشعر الجديد**، بيروت، دار الفكر، ١٩٧١.

ـــــــــــ: نفسية أبي نواس، القاهرة، الخانجي، ١٩٧٠.

(٤١) **محمد حسن عبد الله: الصورة البنائية والبناء الشعري**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١.

(٤٢) **محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، القاهرة، ١٩٨٨.

ـــــــــــ: **بين البلاغة والأسلوبية**، القاهرة، مكتبة الحرية الحديثة، ١٩٨٤.

(٤٣) **محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، نهضة مصر، ١٩٧٩

(٤٤) **محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥.

(٤٥) **محمد مندور: الأدب وفنونه:**

ـــــــــــ: **النقد المنهجي عند العرب**، القاهرة، نهضة مصر (د. ت).

ـــــــــــ: **في الميزان الجديد**، القاهرة، نهضة مصر.

(٤٦) **محمد نبيه حجازي: مظاهر الشعوبية في الأدب العربي**، القاهرة، نهضة مصر، ١٩٦١.

(٤٧) **مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

(٤٨) **مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١.

(٤٩) **مصطفى محمد هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣.

(٥٠) **مصطفى ناصف: الصورة الأدبية**، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٥٨.

ــــــــــ : **دراسة الأدب العربي**، القاهرة، القومية.

ــــــــــ : **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، بيروت، الأندلس، ١٩٨١.

(٥١) **نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر**، بغداد، النهضة، ١٩٦٥.

(٥٢) **يسري العزب: القصيدة الرومانسية في مصر**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(٥٣) **يوسف حسين بكار: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، القاهرة، دار المعارف.

ــــــــــ : **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)** لبنان، دار الأندلس، ١٩٨٣.

الفهـــرس

المؤلف فى سطور :

أ. د. عبد الناصر حسن محمد

١ – أستاذ النقد والأدب العربى الحديث بكلية الآداب جامعة عين شمس.

٢ – أمين صندوق الجمعية المصرية للنقد الأدبى فى الفترة من ٨٩ : ١٩٩٤م.

٣ – سكرتير الجمعية المصرية للنقد الأدبى منذ ٢٠٠٣ إلى ٢٠٠٨

٤ – عضو اتحاد الكتاب المصرى ٢٠٠٣م .

٥ – عضو لجنة الأدب بمكتبة الإسكندرية ٢٠٠٧م .

٦ – عضو لجنة المكتبة بكلية الآداب، جامعة عين شمس من ٢٠٠٥ – ٢٠٠٧

٧ – رئيس دار الكتب المصرية فى ٢٠٠٨

٨ – عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للنقد الأدبى.

٩ – أشرف على عدد كبير من الرسائل الجامعية كما شارك فى عدد كبير من مناقشات الرسائل.

١٠ – شارك فى عدد كبير من المؤتمرات العلمية بالجامعات المصرية كما شارك فى بعض المؤتمرات الدولية.

المراجعة اللغوية : آمـال الديـب
الإشـراف الفنـى : أنجـى چـورج



إن شعر أبي نواس - على المستوى الفلسفي - يجيب عن ضرورة ملحة هي ضرورة السعي إلى أقاصي الكيان البشري، والعيش في حالات روحية نادرة حيث يتلاقى الزمان بالأبدية في تجربة تُعدُّ من أندر التجارب التي تسبر أغوار الإنسان العميقة وتستكنه مراميها الأخر.

إن شعر أبي نواس، يعد - إلى حد بعيد - ظاهرة فنية فريدة من نوعها تقع على حافة تفصل بين مرحلتين ثقافيتين وحضاريتين، تمثلان حجر الزاوية في تطور الأدب العربي القديم، حيث يتجسد في شعره عناصر فنية وموضوعية تتحد في عموميتها وتختلف في تفاصيلها، فتتلاحم عناصر الاتباع والإبداع في نسيج متكامل.

تأليف: سارة هيدرس

